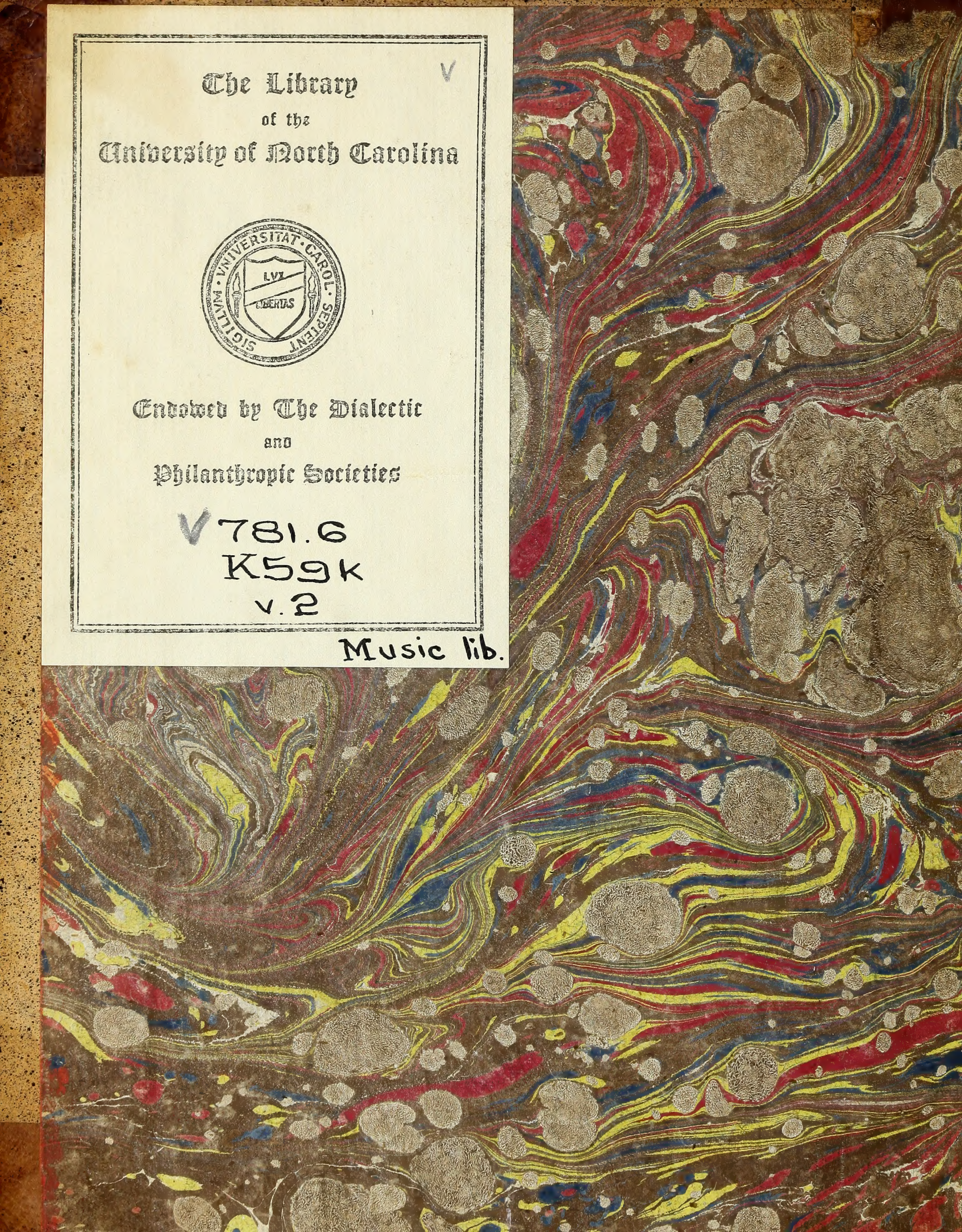
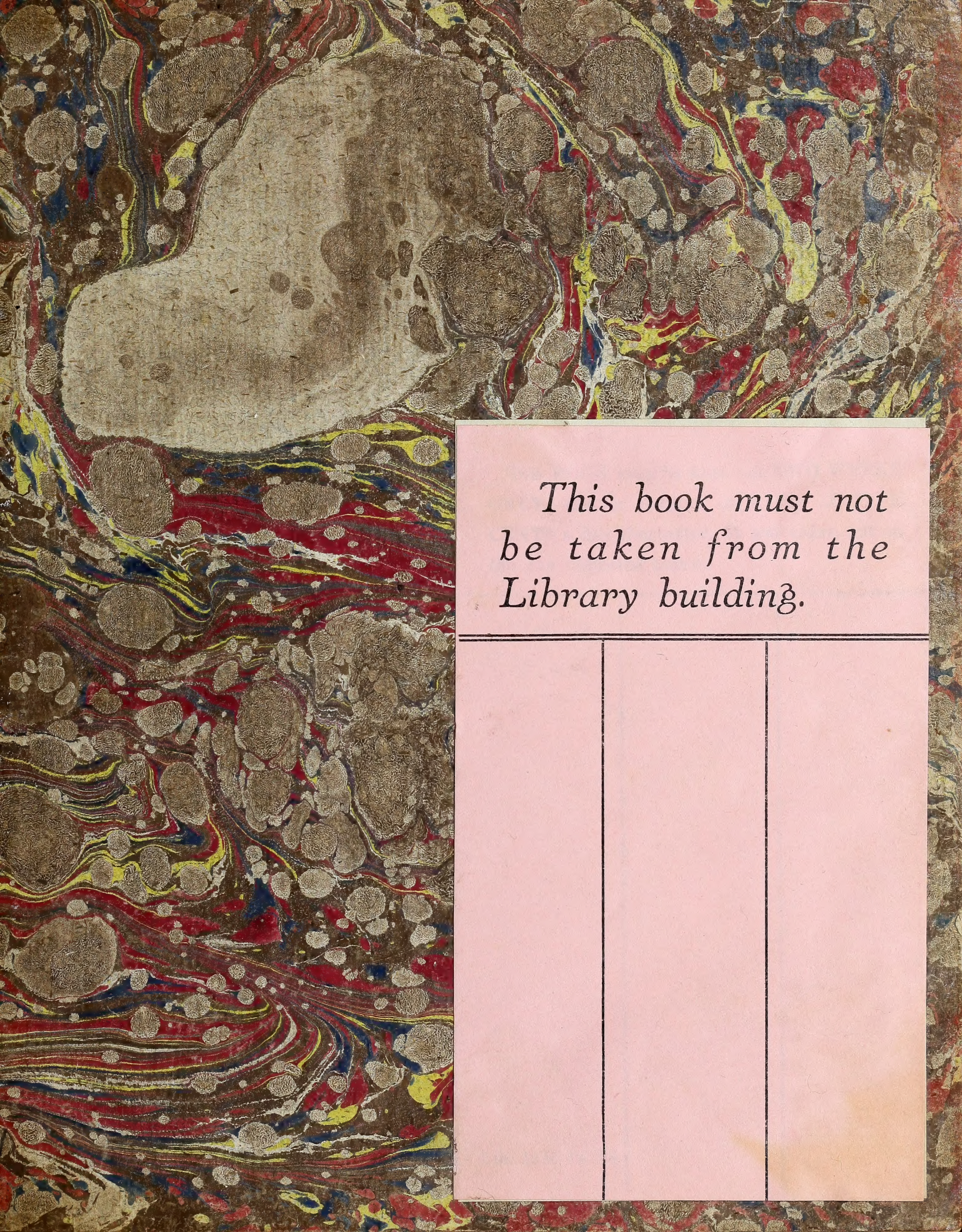
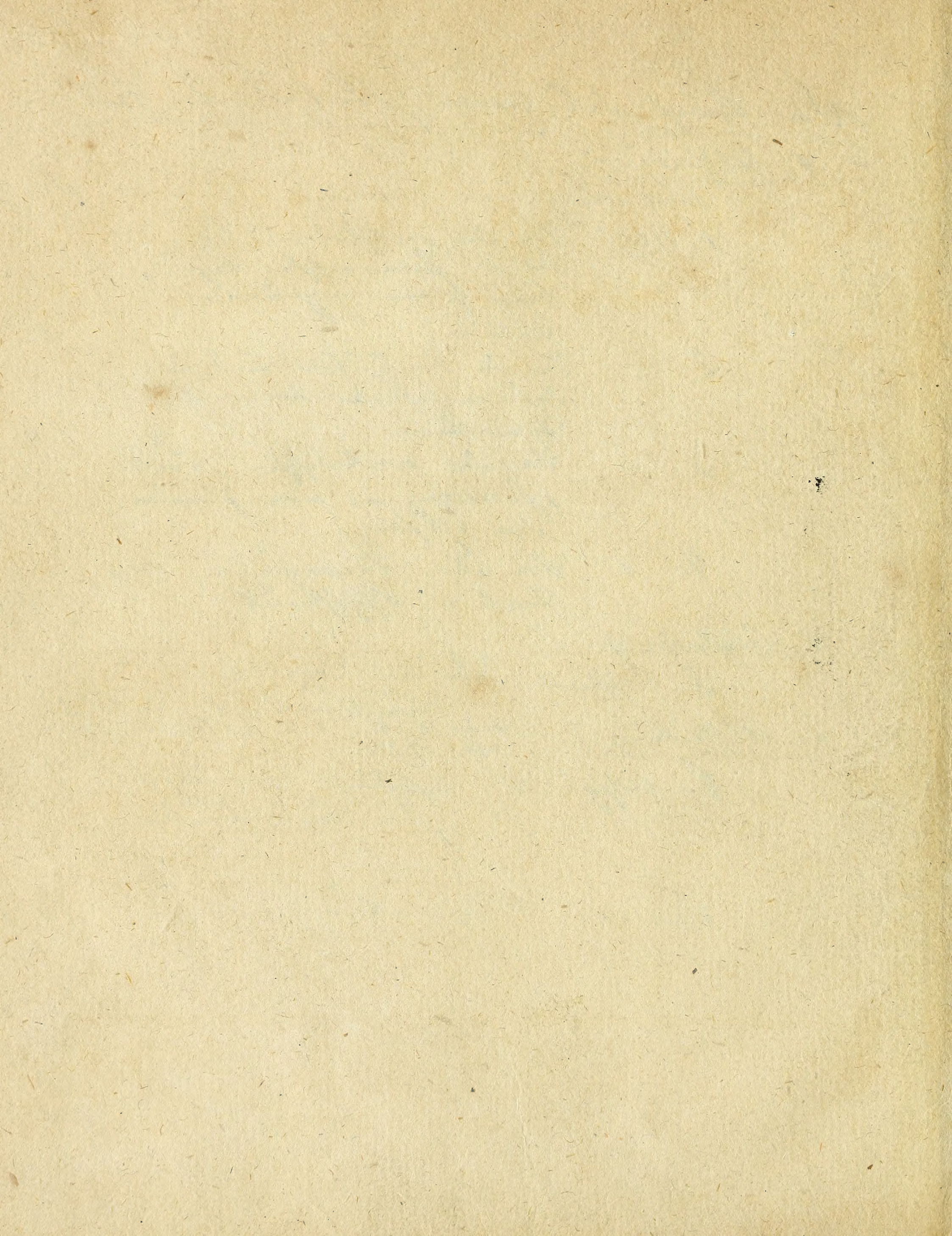






Die Kunst des reinen Satzes, 2. Theil



Die Kunst
des reinen
Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musicus.

Zweyter Theil.



Erste Abtheilung.

Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.



Vorrede.

Nach der Ausgabe des ersten Theils dieses Werks, hatte ich die Hofnung den zweyten Theil desselben den Liebhabern der musicalischen Composition bald darauf in die Hände zu liefern. Aber theils andre nothwendige Arbeit, theils Hindernisse an deren Bekanntmachung dem Leser nichts gelegen seyn würde, haben mich zu lange von der Ausführung meines Vorhabens abgehalten. Um nun nicht gar den Verdacht zu erwecken, daß dieser Theil ganz zurücke bleiben werde, habe ich mich entschliessen müssen, für diesmal nur die erste Abtheilung desselben heraus zu geben.

Man wird in der kurzen Einleitung, die ich diesem Theil vorgesetzt habe, sehen, was ich eigentlich in dem zweyten Theil abhandle. Ich will nur noch erinnern, daß ich nach der Lehre von dem doppelten Contrapunkt die verschiedenen besondern Arten und Formen der Tonstücke unsrer heutigen Musik beschreiben, und meine Gedanken über die beste Einrichtung derselben mittheilen werde. Ich werde mir vornehmlich angelegen seyn lassen, den wahren Charakter der verschiedenen durchgehends angenommenen Tanz-Melodien zu bestimmen,

men, weil eine genaue Kenntniß derselben die Erfindung solcher Melodien, die einen bestimmten Ausdruck irgend einer Empfindung, oder Leidenschaft enthalten sollen, ungemein erleichtert.

Ich habe Ursache mit der guten Anfnahme des ersten Theiles, und dem Beyfall, den ich bey wahren Kennern der Harmonie dadurch erhalten habe, zufrieden zu seyn, und hoffe, daß sie auch diesem Theil ihren Beyfall nicht versagen werden. Daß aber manches Leuten, die eben nicht tief in die Beschaffenheit der Harmonie geforschet haben, mißfallen hat, fichtet mich wenig an. Ich wollte ihnen zwar gern ihre gegen meine Lehre gemachten Zweifel benehmen, aber es stehet nicht bey mir, ihnen die Erfahrung, und das feinere Gehör, welches beydes ihnen zu fehlen scheinet, zu geben. Darum muß ich es es dabey bewenden lassen, daß sie einer andern Meinung sind, als ich.

Dem geneigten Leser glaube ich versprechen zu dürfen, daß die andre Abtheilung dieses zweyten Theiles, der über die Hälfte schon lange bey mir fertig liegt, auf die Ostermesse des nächst künftigen Jahres gewiß erscheinen werde.



Einleitung.

Jeder Gesang besteht aus einer Reihe leichtfließender Töne, die einen bestimmten leidenschaftlichen Ausdruck haben. Es scheinet, daß die Natur dem Menschen die Gabe zu singen deswegen verliehen habe, daß er dadurch sich selbst in den Empfindungen, die der Gesang auszudrücken vermag, unterhalten und bestärken könne.

Daß dieses der erste und natürlichste Gebrauch des Gesanges sey, ist daraus offenbar, daß selbst die rohesten noch halb wilden Völker, wenn sie lustig seyn wollen, fröhliche Gesänge anstimmen; wollen sie aber sich selbst zum Streit und Kampf aufmuntern, so thun sie es durch wilde und Muth erweckende Kriegsgesänge.

Eben so siehet man auch täglich unter uns, daß selbst Personen, die von der Musik nichts gelernet haben, in der Fülle sanfter Empfindungen selbst gemachte Melodien singen, oder pfeifen, um sich in der Empfindung, die ihnen gefällt, zu stärken und zu unterhalten.

Der Gesang ist demnach keine Erfindung der Kunst, sondern eine Aeußerung der Natur in dem empfindsamen Menschen. Man hat gewiß lange vorher gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf eingefallen ist, das, was wir jzt die Tonleiter, oder das System der Töne nennen, festzusetzen, Intervalle zu bestimmen, und auf den in dem natürlichen Gesang liegenden Takt und Rhythmus Achtung zu geben.

Die Musik, als eine Kunst betrachtet, thut weiter nichts, als daß sie die Eigenschaften des natürlichen Gesanges erhöhet und in der Natur der Sache selbst die Regeln aufsucht, durch deren Beobachtung der Gesang vollkomner wird.

Der erste Schritt, den die Kunst zu thun hatte, bestund in der Festsetzung der Tonleiter, oder des Systems, aus welchem alle Töne des Gesanges herzunehmen sind. Es ist wahrscheinlich, daß jedes Volk, nach Beschaffenheit seines Gehörs und seines Nationalcharakters ursprünglich seine eigne Tonleiter gehabt, die sich von denen, die andre Völker hatten, sowol durch die Höhe der Stimme, als durch besonders bestimmte Intervalle, unterscheidete. Die Spuhren davon finden wir noch izt in den Benennungen der verschiedenen Tonleitern der alten griechischen Völker, aus welchen zu schließen ist, daß jeder Stamm, Jonier, Dorier, Aeolier, Phrygier, u. s. f. seine ihm eigene Tonleiter gehabt habe.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich die verschiedenen National-Gesänge ursprünglich auch im Takt und in der Bewegung, im Rhythmus und im Cha-

racter von einander ausgezeichnet haben, und daß z. B. ein phrygisches Lied, von einem lydischen, oder jonischen in Absicht auf die erwähnten Eigenschaften sich eben so wird unterschieden haben, wie noch gegenwärtig eine Menuet sich von der Sarabande unterscheidet.

Erst nachdem die Musik zur ordentlichen und wohl überlegten Kunst geworden, wurden die Tonleiter verschiedener Völker, in ein einziges allgemeines System der Töne zusammengesetzt, neue Intervalle hinzugethan, Bewegung, Takt und Rhythmus näher untersucht, ihre Würkung auf den Charakter und Ausdruck des Gesanges genauer beobachtet, und so entstunden nach und nach die Regeln der Kunst, die den, der ein natürliches Geschick zum Gesang hat, in Stand setzen, sowol einzele Melodien, als vielstimmige Tonstücke zu setzen, die jene natürliche Gesänge an Vollkommenheit unendlich übertreffen.

In dem ersten Theile dieses Werks habe ich bis dahin in Absicht auf die Tonleitern, auf die in jeder liegenden Intervalle; in Absicht auf die vielstimmige Harmonie, die Modulation und die richtige harmonische und melodische Fortschreitung der Töne, die von den besten Meistern der Kunst erfunden und eingeführt worden, genau und vollständig abgehandelt.

Itzt komme ich auf die besondern Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie, wodurch sie ihren Charakter und Ausdruck erhält. Es ist nicht schwer zu sehen, daß dieser Charakter von der Wahl der Tonart, von der Folge der Harmonien, von der Art der Modulation, von der Bewegung, dem Rhythmus und dem Takt abhängen. Dieses sind also die Hauptpunkte, die ich in diesem zweyten Theile abzuhandeln habe.

Da aber die neuere Musik von der alten griechischen sich hauptsächlich darin unterscheidet, daß wir unsre vornehmsten und wichtigsten Stücke aus mehrern Melodien, die zugleich fortschreiten und im Grunde doch nur einen, aber vielstimmigen Gesang ausmachen, zusammensetzen; so mußte ich bey diesem Theil mein Augenmerk auch darauf richten, daß ich die verschiedenen Mittel anzeigte, wodurch ein solcher vielstimmiger Gesang bey der wahren Einheit auch die nöthige Mannigfaltigkeit erhält, dieses führte mich also auf die ausführliche Behandlung des sogenannten doppelten Contrapunkts.

Dieses sind also die verschiedenen Hauptpunkte, auf die ein Tonsetzer, in Absicht auf die guten Eigenschaften eines Gesanges, er sey einstimmig oder vielstimmig, zu sehen hat, und die ich nun in der Ordnung, die mir die natürlichste scheinet, abhandeln werde.

Die

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.

Zweyter Theil.

Erster Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie, 1) in Absicht auf ihre Richtigkeit, 2) in Absicht auf den Ausdruck.

In dem zehenten und den folgenden Abschnitten des ersten Theils dieses Werks, ist von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen in Absicht auf die Reinigkeit oder Richtigkeit der Harmonie hinlänglich gehandelt worden. Da wir nun in diesem zweyten Theile den Satz in Absicht auf die Schönheit und auf die Kraft des Ausdrucks zu betrachten haben, so scheinet es der Mühe werth zu seyn, hier zuvörderst anzumerken, daß ein Tonstück bey der höchsten Reinigkeit der Harmonie dennoch sehr schlecht und von gar geringem Werth seyn kann, denn dieser Reinigkeit ungeachtet kann es steif und unsingbar, oder monotonisch, langweilig und altfränkisch, oder doch ohne alle Kraft, Nachdruck und Ausdruck seyn.

So unumgänglich nothwendig es also ist, daß ein Tonsetzer den harmonischreinen Satz in seiner Gewalt habe, so gewiß ist es auch, daß diese Reinigkeit allein noch sein geringstes Verdienst ist. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Beredsamkeit; die erste Eigenschaft des Redners ist, daß er die Grammatik seiner Sprache verstehe, das ist, sich verständlich und rein auszudrücken wisse. Dieses allein aber hilft ihm sehr wenig. Der reineste Ausdruck der Sprache, in der man nichts wichtiges oder interessantes zu sagen weiß, ist eine vergebliche Kunst.

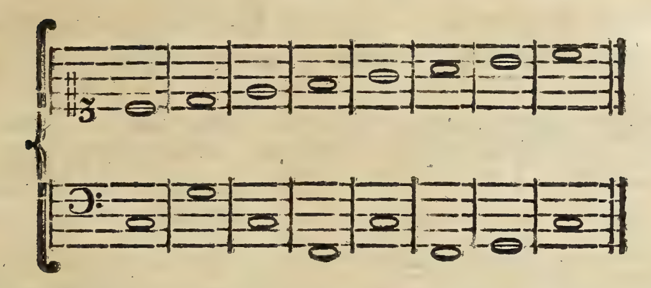
Ehe wir uns aber in eine umständliche Betrachtung über Schönheit und Kraft des Gesanges einlassen, finden wir nöthig, hier in einem besondern vorläufigen Abschnitt zu zeigen, wie die vollständige Kenntniß der Harmonie nicht blos zur Reinigkeit, sondern auch zur Schönheit des Gesanges und zum Ausdruck dienlich sey. Dieses scheinet um so viel nöthiger zu seyn, da besonders itziger Zeit, das Vorurtheil, zu nicht geringem Schaden der Musik, überhand zu nehmen scheinet, daß die sogenannten schulmäßigen Regeln der Harmonie und besonders die Künste des doppelten Contrapunkts, blos zum reinen Satze dienen, aber zur Schönheit und dem guten Ausdruck des Gesanges oder der Melodie beynahe unnütz, oder doch von geringem Gebrauch seyn.

Um diesem schädlichen Vorurtheil, so viel möglich vorzubeugen, habe ich mir vorgenommen in diesem Abschnitt zu zeigen, was dazu erfordert werde, wenn zu einer gegebenen Melodie ein nicht blos reiner, allenfalls steifer, sondern ein solcher Baß soll gesetzt werden, der bey seiner Reinigkeit auch zu mehrern Mittelstimmen bequem sey, dabey aber in allen Stimmen einen gefälligen und nach der besondern Absicht desselben, ausdrucksvollen Gesang verstatte.

Ich muß es wiederholen, daß ich hier noch nicht alles, was zur Schönheit und zum zweckmäßigen Ausdruck des Gesanges gehöret, vor Augen habe, sondern die vollständige Kenntniß der Harmonie itzt blos als ein Mittel betrachte, wodurch die Erreichung sowol der Schönheit, als des Ausdrucks erleichtert wird.

Ich setze demnach hier voraus, daß ein junger Componist, nachdem er die Regeln der reinen Harmonie gelernt, sich nun ferner üben wolle, zu einem gegebenen Cantu firmo für die oberste Stimme, einen bezifferten Baß zu setzen, der nicht nur völlig rein, sondern auch so beschaffen sey, daß er mit dem gegebenen Cantu firmo einen guten fließenden Gesang mache, und daß außer dem aus demselben noch zwey andre gute Mittelstimmen können gezogen werden, und meine Absicht ist zu zeigen, was zu Verfertigung eines solchen Basses erfordert werde.

Wir wollen zuerst eine Melodie voraus setzen, in welcher keine Töne vorkommen, als die sich in der gemeinen oder ursprünglichen diatonischen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, befinden. Betrachtet man diese aufsteigende Tonleiter als eine Melodie, so kann man einen reinen Baß dazu setzen, der blos aus den Dreyklängen der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante bestehet, wie hier deutlich zu sehen ist:



Hieraus läßt sich begreifen, daß es möglich sey, zu jeden reinen diatonischen Gesang einen Baß zu setzen, in dem nichts als Dreyklänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen. Dies ist also die erste und einfacheste Art des harmonischen Basses.

Der im vorherstehenden Beyspiel gesetzte Baß, ist aber nicht der einzige, der zu der aufsteigenden Tonleiter als Melodie betrachtet, paßt. Man siehet leicht, daß außer den drey dabey gebrauchten Dreyklängen, auch die Dreyklänge anderer Töne der Tonleiter könnten gebraucht werden. Dieses wollen wir, als die zweyte Art des Basses betrachten.

Man kann drittens den Baß so behandeln, daß man in der Mitte eines Satzes Dominantenaccorde von solchen Tönen anbringt, in denen man von dem Hauptton ausweichen kann.

Endlich können auch zwey, drey bis vier Dominantenaccorde nach einander angebracht werden, und enharmonische Ausweichungen in entlegnere Tonarten geschehen.

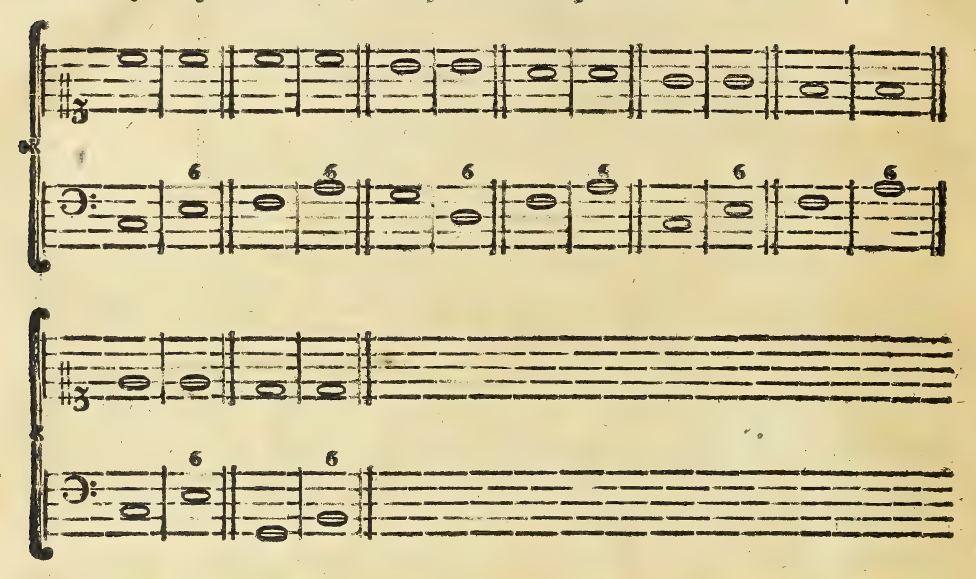
Ueber diese vier Arten oder Methoden einen Baß zu setzen, kann nun folgendes angemerket werden.

Es bedarf kaum einer Erinnerung, daß ein blos aus drey Accorden bestehender Baß sehr bald in eine verdrießliche Monotonie verfallen würde; demnach wäre diese erste Art den Baß zu setzen, fast gar nicht zu gebrauchen, wenn man nicht durch Verwechslung der Dreyklänge ihm etwas aushülfe. Durch schickliche Verwechslungen kann ein Baß, der im Grunde nur aus drey Accorden besteht, doch Abwechslung und Mannigfaltigkeit erlangen.

Aus folgendem Beyspiel in der C dur Tonart ersiehet man, wie die Harmonie eines Basses auf einerley Ton der obersten Stimme abgeändert werden

 könne,

könne, und welche Baßtöne zu jedem Ton der Tonleiter anzubringen möglich sind, wenn nicht mehr als die drey erwähnten Grundharmonien vorkommen sollen.



Wenn z. B. in der Melodie zweymal nacheinander c vorkäme, so kann man einmal die Harmonie von C nehmen, oder dessen erste Verwechslung, nemlich E mit dem Sextenaccord; zum zweytenmal aber kann zu dem nemlichen C im Discant die Harmonie von F genommen werden, entweder F selbst im Baß oder A mit dem Sextenaccord. Eben so verhält es sich mit g in der Melodie, welches sowol zur Harmonie der Tonica, als zu der Dominante gehören kann. d und h in der Oberstimme gehören in dieser Gattung einen Baß zu setzen, nur zu der Harmonie der Dominante.

Da der Dominantenaccord allezeit die wesentliche Septime vom Grundtone fühlen läßt, so wird, wenn man noch den wesentlichen Septimenaccord mit seinen Verwechslungen zu Hülfe nimmt, diese Art des Basses zu einer gegebenen Melodie um vieles mannichfaltiger.

Es ist also klar, daß man bey einer Melodie, die nicht aus der diatonischen Tonleiter weichet, schon mit den Dreyklängen der Tonica, Ober- und Unterdominante zur Noth einen guten Baß setzen könne; nur von der Fortschreitung von G nach F oder von dem Accord der Oberdominante zur Unterdominante hätte

man sich in acht zu nehmen, weil sie wegen des Ueberganges des Accordes der Tonica, und hauptsächlich wegen der zwey grossen Terzen und des unharmonischen Querstandes, den der Triton f — h verursachet, hart klinget. Diese Fortschreitung ist nur alsdenn gut, wenn zwischen beyden Accorden ein Einschnitt oder Ruhepunkt fällt. Doch ist sie auch außerdem, aber nur in den Verwechslungen beyder, oder wenigstens einer von beyden Accorden gut zu gebrauchen.

Desgleichen auch die Fortschreitung von F nach G, oder von dem Accord der Unterdominante zur Oberdominante ist nur in der Verwechslung ohne Härte. Daher ist folgender Baß, in welchem beyde Fortschreitungen vorkommen, ohne Tadel:



Ich muß bey dieser Art des Satzes, da man sich nur der erwähnten drey Grundaccorde mit ihren Verwechslungen bedienet, ohne jemals in andere Töne auszuweichen, noch anmerken, daß sie die niedrigste Art der Composition ist, und nur für die gemeinsten Zuhörer, deren Gehör nichts höheres zu fassen im Stande ist, dienet.

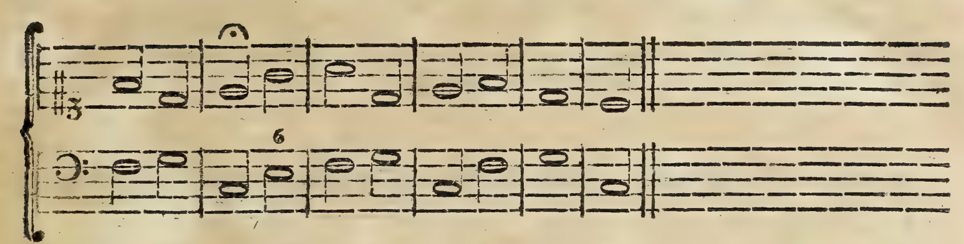
Hieher gehören auch alle Arten von Müsetten, Bauerntänze, Gassenlieder; auch finden sich wohl zuweilen Märsche dieser Art.

Sobald eine Melodie in Nebentonarten ausweichet, giebet man dem Zuhörer schon etwas mehr zu denken, wenn auch gleich nur die nemlichen drey Accorde in den ausgewichenen Tonarten beybehalten werden, wovon sogar ganze Arien und Chöre in Opern nach dem heutigen neuen italiänischen Geschmack vorkommen, deren Verfasser sich nicht höher versteigen können, ohne ihre Unwissenheit in dem, was zur Behandlung der Harmonie gehört, offenbar an den Tag zu legen.

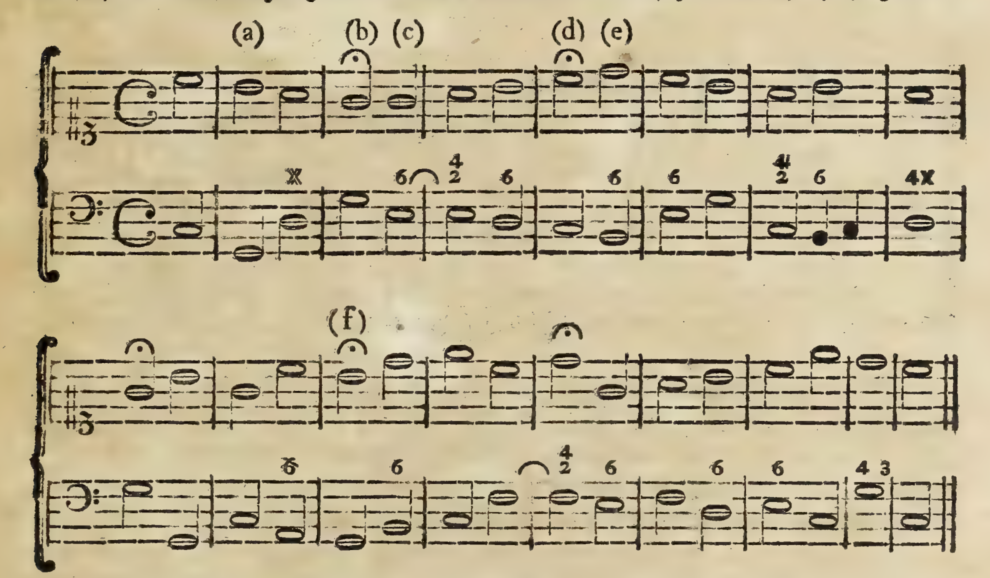
Ich will hier einen Choral hersetzen, wo weder in der Melodie noch Harmonie die geringste Abweichung außer der Tonleiter der Tonica geschiehet. Wei-

ter unten soll gezeiget werden, wie solche Melodien durch die Harmonie weit kräftiger gemacht werden können.





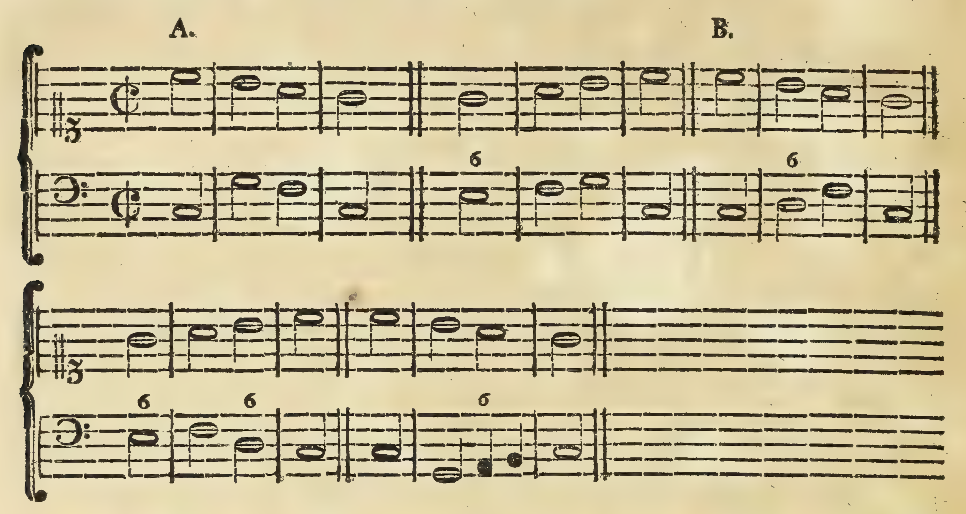
Ein anderer Choral, wo zwar in die Dominante des Haupttons ausgewichen wird, im Grunde aber nur die drey erwähnten Accorde angebracht sind, die bey der Ausweichung nur in einen andern Ton versetzt werden, ist folgender:



In diesem Chorale sind die drey Accorde der Haupttonart bey der Ausweichung in die Dominante um eine Quinte höher transponiret, nemlich in die Accorde von G, C und D mit der grossen Terz.

Der erste Accord ist die Tonica, von (a) bis (b) gehören die Accorde schon zu G dur. Der G Accord bey (a) ist schon als Tonica von G dur anzusehen, und der darauf folgende D Accord als Oberdominantenaccord von G. Von (c) bis (d) gehören die Accorde wieder zu C. Von (e) bis (f) zur Nebentonart G dur; alsdenn bis zu Ende, alle Accorde wieder zu der Haupttonart C dur.

Wenn man in den ersten Vers dieser Strophe, um die Tonart fester zu bestimmen, nicht gleich ins G dur ausweichen wollte, so könnte man sich auch mit den drey Accorden von C dur behelfen, wie hier:



Die Beyspiele bey B sind denen bey A vorzuziehen, aus der Ursache, die schon oben von der Secundenfortschreitung des Grundbasses angegeben ist.

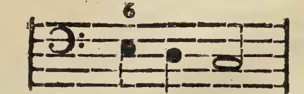
Man kann übrigens leicht begreifen, daß es bey dieser Einschränkung unmöglich sey, allen Regeln, die in Absicht auf der Behandlung zwoer äußeren Stimmen beobachtet werden müßen, Genüge zu leisten. Weder die Gegenbewegung, noch die Vermeidung vollkommener Consonanzen in der Mitte eines Perioden kann bey dieser Einförmigkeit der Grundharmonien durchgängig erhalten werden. Daher ist ein solcher Baß auch nur im niedrigsten Grade gut, und dienet nur, die Anfänger mit den ersten und natürlichsten Harmonien und Fortschreitungen bekannt zu machen.

Wenn indessen ein solcher Baß nach dem bunten oder verzierten Contrapunkt behandelt, und bey diesen Dreyklängen und Sextenaccorden durchgehende Noten, Vorhalte, und wesentliche Dissonanzen angebracht werden, so wird zwar die Gegenbewegung eher erhalten, die Accorde werden näher verbunden, und die öftern Ruhepunkte, die die vollkommene Consonanzen in den Perioden bringen, konnen eher aus dem Wege geräumet werden, wie z. E.

Im Grunde aber hat der ganze Choral wegen der gar zu grossen Einförmigkeit seiner Grundharmonien wenig Reitz und Kraft. [1])

 Um

[1]) Der unregelmäßige Durchgang bey + hätte leicht vermieden, und der Satz wohlklingender gemacht werden können, wenn man von der ersten Baßnote vermittelst des regelmäßigen Durchganges durch d nach c gegangen wäre, wie hier:



Allein dadurch hätte die Bewegung einen wiedrigen Gang bekommen. Daher verdienet hier die wichtige Anmerkung gemacht

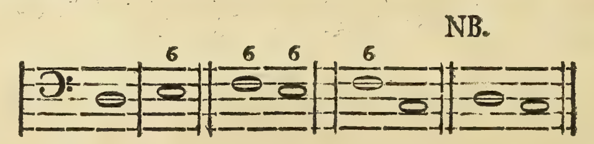
Um den Ausdruck mehr Leben zu geben, muß die Harmonie an mannichfaltigen Accorden reichhaltiger seyn, wodurch die oben angezeigte zweyte Art entsteht. Hier nimmt man also zu den Accorden der Tonica, der Ober- und Unterdominante noch den Dreyklang der Obersecunde, der Ober- und Untermediante, und in Durtönen selbst den verminderten Dreyklang der Untersecunde, der der Dreyklang der Obersecunde in der Molltonart ist.

Wir wollen auch hier über die Fortschreitung dieser Accorde das Nöthige anmerken.

Von dem Accord der Tonica kann man unmittelbar zu dem Dreyklang seiner Obersecunde fortschreiten; aber von diesem nur durch den Dreyklang der Oberdominante wieder zurück. Z. B.



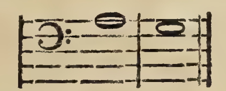
Der Dominantenaccord kann zwischen beyden übergangen werden, aber nur, wenn beyde, oder einer von beyden Accorden in der Verwechslung angebracht wird, wie hier:



Die Fortschreitung bey NB. läßt den Uebergang weit stärker empfinden, und muß daher nicht ohne Noth gesetzt werden. Eher verträgt man diesen Uebergang bey der Dominante, nehmlich wenn man in C dur von dem Accord A moll in den Dreyklang der Dominante tritt, also:

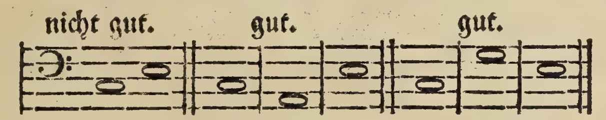
macht zu werden, daß man niemals ohne Ursach auf einer kurzen Taktzeit eine lange Note nach zwo kurzen anbringe, weil dadurch die Eigenschaft der schweren oder leichten Taktzeiten verletzt wird; es wäre denn, daß in einer andern Stimme eine Bewegung angebracht wäre.

Diese Anmerkung beziehet sich ebenfalls auf die Behandlung des zweyten Viertels des eilften und dreyzehnten Taktes; In solchen Fällen ist der unregelmäßige Durchgang von dem wichtigsten Gebrauch.



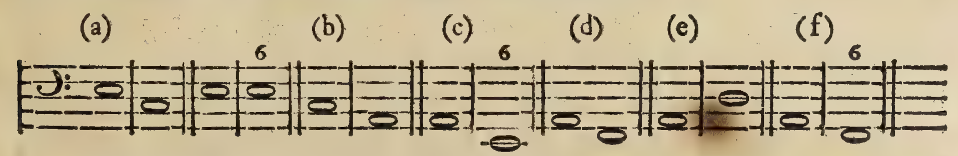
Die Ursache liegt darin, weil der D moll Accord, der hier übergangen wird, nicht so sensible ist als der Dominantenaccord in obigem Fall.

So kann man auch nach dem Accord auf der Tonica den Accord seiner Obermediante nicht unmittelbar nehmen, sondern muß durch einen Umweg durch den Accord der Untermediante oder der Oberquinte dahin gehen. z. B.

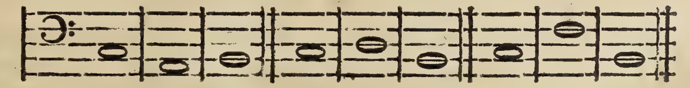


In den Verwechslungen dieser Accorde kann der Mittelaccord übergangen werden.

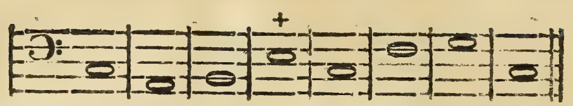
Von der Obermediante zur Tonica zurück, kann man auf alle Weise gehen (a); desgleichen von dem Dreyklang der Tonica zu den Dreyklang seiner Untermediante (b); aber von demselben besser in den Sextenaccord der Tonica (c), als in ihren Dreyklang unmittelbar zurück; auch kann man von demselben unmittelbar in den Dreyklang der Unterdominante gehen (d); desgleichen in die Obersecunde der Tonica (e), oder dessen Verwechslung (f).



Endlich kann man in Durtönen nicht unmittelbar aus dem Accord der Tonica in den verminderten Dreyklang gehen, sondern es muß durch die Accorde der Unterterz, oder der Unterdominante, oder der Obersecunde geschehen, wie z. B.

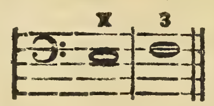


Vielweniger kann man von diesem verminderten Dreyklang nach der Tonica unmittelbar zurück gehen, sondern nur durch den Dreyklang der Obermediante, wie bey +:

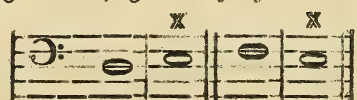


Die übrigen Fortschreitungen, die mit diesen Dreyklängen vorgenommen werden können, so lange die Töne derselben nicht aus der natürlichen Scala treten, werden sowol in der Dur= als Molltonart durch folgende Regeln bestimmt.

In der Secunde findet keine andre Fortschreitung statt, als 1) aufwärts von einem Dur= zu einem Mollaccord, wie von C nach D, oder von G nach A; 2) von einem Mollaccord zum verminderten Dreyklang, wie von A nach H; und 3) in der Molltonart, wenn der Baß nur um einen halben Ton mit zwey harten Dreyklängen steigt, deren erster der Dominantenaccord ist, wie hier in A moll:

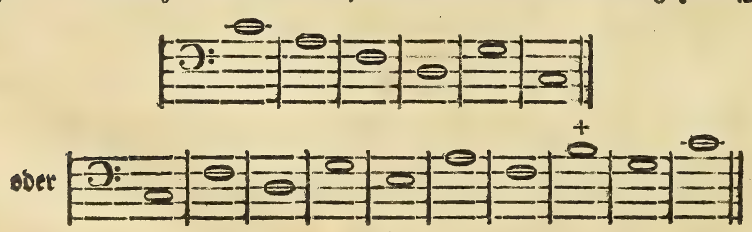


Alle übrigen Fortschreitungen in der Secunde verlangen Mittelaccorde, die am besten nur in den Verwechslungen übergangen werden können. Doch sind in der Molltonart auch noch folgende Fortschreitungen, bey denen der vermin=derte Dreyklang übergangen wird, gebräuchlich:



In die Oberterz kann man nur durch Mittelaccorde übergehen. Unmittel=bar muß es durch Verwechslungen geschehen.

In die Unterterz kann man von jedem Accord unmittelbar gehen. Z. B.



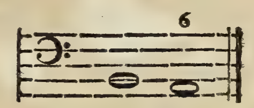
Bey + scheint es zweifelhaft, ob dieses H den verminderten Dreyklang, oder den Quint=Sextenaccord über sich verlange. Da die Fortschreitung nach den ver=

verminderten Dreyklang am natürlichsten in den Dreyklang der Oberquinte geht, so ist, da dieser E Mollaccord hier ganz unschicklich nach dem H seyn würde, außer allen Zweifel, daß es gleich der Quint-Sextenaccord von H ist, nemlich die erste Verwechslung des darauf folgenden Gaccordes mit der wesentlichen Septime; denn wenn man auch zu diesem H nur die Terz, Quinte und Oktave nimmt, so vermisset man gleichwol die Sexte.

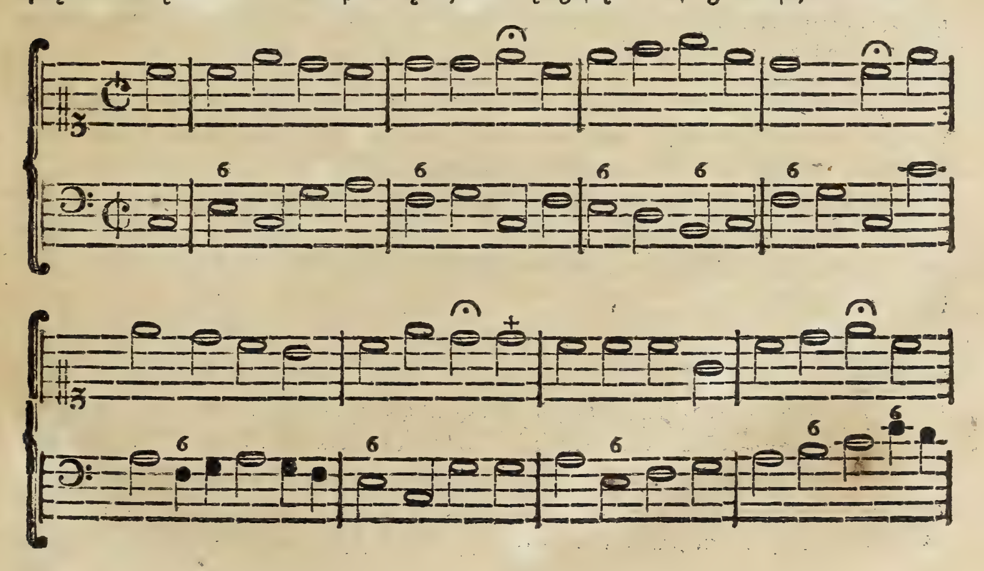
In die Quarte und Quinte kann man ebenfalls von jedem Accord unmittelbar gehen, ausgenommen von dem verminderten Dreyklang in den Accord seiner Quinte wie hier:

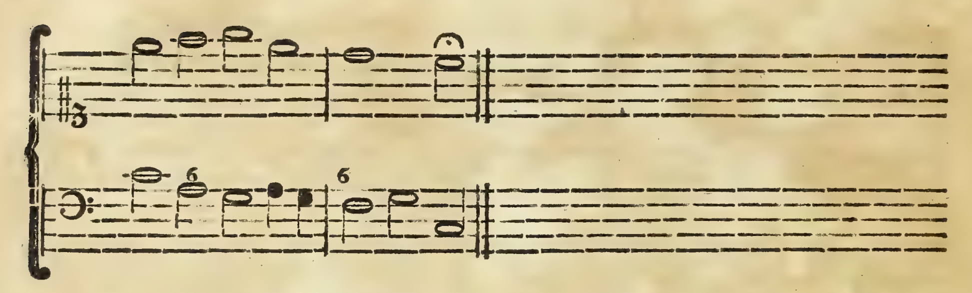


es geschehe denn in folgender Verwechslung:



Dieses voraus gesetzt, wird jeder aufmerksame Lehrbegierige zu dem obenstehenden Choral einen Baß machen, der ohngefehr der folgende seyn würde:





Dieser Baß giebt dem Choralgesang weit mehr Leben, als der von der ersten Gattung, blos durch die größere Mannigfaltigkeit seiner Grundharmonien, die überhaupt Gelegenheit geben, dem Baß einen edleren Gesang zu geben.

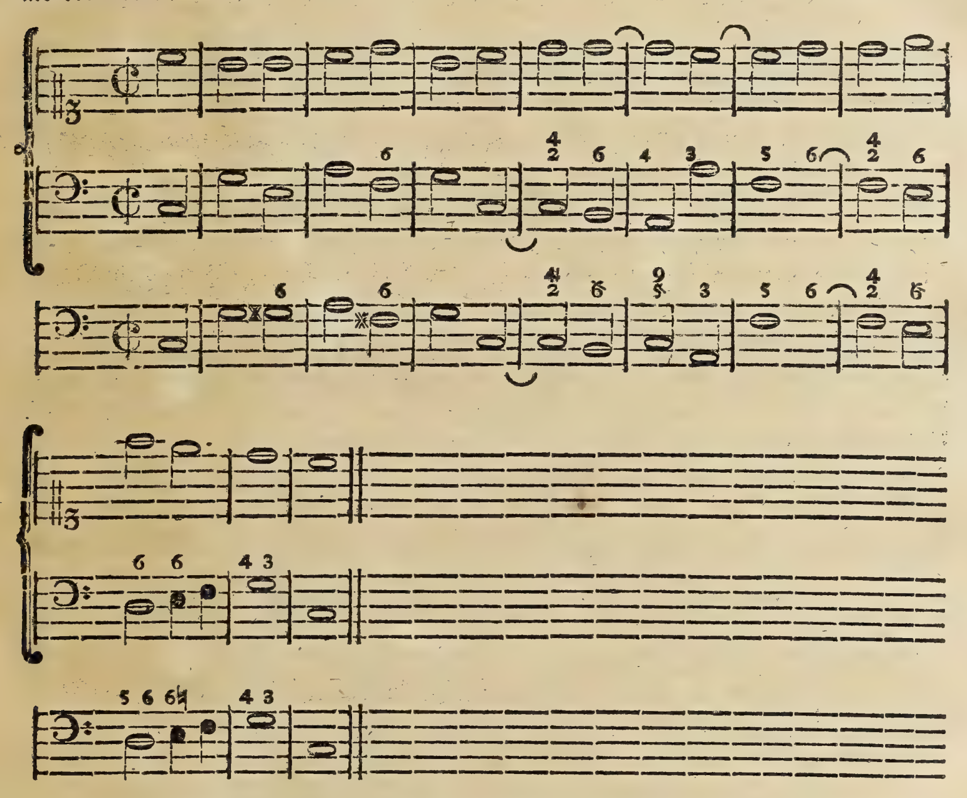
Außer diesen Dreyklängen können auch dissonirende Accorde angebracht werden, wenn die Dissonanzen bey dem vorhergehenden Accord gehörig vorbereitet sind. Diese Dissonanzen müßen aber ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögern können, weil hier blos von dem einfachen Contrapunkt, wo Note gegen Note gesetzt wird, die Rede ist; oder sie müßen aus dem wesentlichen Septimenaccord herrühren, dessen Auflösung allezeit erst auf der folgenden Harmonie geschiehet. So könnte in dem dritten, siebenten und vorletzten Takt des obenstehenden Chorals statt des Sextenaccords der Quint-Sextenaccord stehen, weil die Quinte durch den vorhergehenden Accord vorbereitet ist.

Es erhellet hieraus, daß diese zweyte Art den Baß zu behandeln, schon grosse Mannigfaltigkeit zuläßet; zumal wenn man hiezu noch alle gebräuchliche Verwechslungen zufälliger und wesentlicher dissonirender Accorde, ingleichen beyde Arten des regulairen und irregulairen Durchganges anbringet, wodurch noch mehr Abwechslung in demselben gebracht wird. Ein solcher Baß kann zu allen Gattungen musicalischer Stücke, die nur wohlklingend seyn sollen, brauchbar und hinlänglich seyn.

Die dritte Art den Baß zu setzen, entstehet daher, daß man sich alle Gelegenheit zu Nutze machet, Accorde außer der Tonleiter anzubringen; nur müssen dieselben die Dominantenaccorde von denen Dreyklängen seyn, welche in der Scala der Haupttonart vorkommen. Z. B. in der Cdur Tonart hat man den Dominantenaccord A dur von D moll; H dur von E moll; D dur von G dur, und E dur von A moll. Solche Austretungen aus der Scala des Haupttones eben dem Baß einen fremderen Gesang, und erregen die Aufmerksamkeit durch

die

die Eigenschaft der Dominantenaccorde, die beständig einen folgenden Accord erwarten lassen; So ist der untere Baß des folgenden Beyspiels weit frappanter, als der obere:

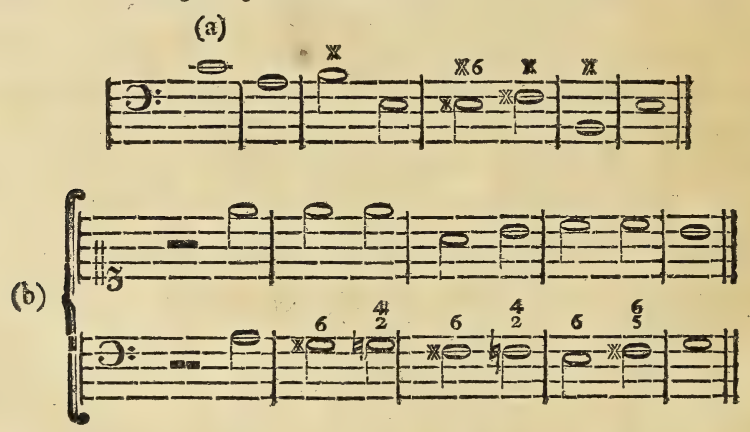


Ja, man kann mit diesen Dominantenaccorden noch weiter gehen, und sie sogar von den Dominanten selbst der Töne, in welchen ausgewichen werden kann, nehmen. Solche weit hergeholte Töne sind, wenn sie glücklich angebracht werden, von der größten Kraft. Hiebey aber ist grosse Behutsamkeit nöthig, weil, wer sich nicht vorsiehet, sich leicht so versteigen kann, daß ihm die Zurückkunft schwer, und der Hauptton darüber aus dem Gefühl gebracht wird: Nur diejenigen Dominantenaccorde, die es von solchen Dominanten sind, deren Tonica eine Nebentonart des Haupttones ist, sind zu diesem Gebrauch geschickt; und denn wird erfordert, daß der wahre Dominantenaccord gleich auf den vor-

hergehenden folge. Man sehe die folgenden Beyspiele, die zugleich die natürlichste Art, wie diese Accorde vorbereitet werden, darstellen: Die Tonica ist C mit der grossen Terz.



Hingegen wäre Fis dur vor H dur als Dominante von E moll, in C dur fehlerhaft, weil wegen der Entfernung vom Hauptton keine Ausweichung in H statt findet; viel weniger wäre folgender Satz bey (a) wo noch ein Grad weiter gegangen wird, in C dur erlaubt; wohl aber der bey (b) wo sogar vier Dominantenaccorde auf einander folgen, die aber alle zu den Tonarten gehören, worinn in C dur ausgewichen werden kann.



Solche Ausfälle müßen aber nur an Zeit und Ort angebracht werden, nemlich wo sie von Ausdruck sind, oder denselben unterstützen. Man stelle sich vor, als wenn unter dem letzten Cantu firmo die Worte: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr! stünden; hier würde der obenstehende Baß, der durch die Schläge der plötzlich auf einander folgenden Dominantenaccorde etwas wildes und heftiges ausdrückt, ganz am unrechten Ort stehen, und ein simpler Baß, der

der der Scala des Haupttones, der bey diesem Satz sowohl C dur als A moll seyn kann, getreuer bliebe, weit vorzuziehen seyn. Ganz anders verhält es sich, wenn statt jener, diese Worte: **O Ewigkeit, du Donnerwort!** unter dem Cantu firmo gelegt wären; hier stehet der oben stehende Baß an seinem rechten Ort; Dieses kann schon vorläufig einen Beweiß abgeben, wie viel die Harmonie zum Ausdruck vermöge, und wie ungereimt es sey, wenn man blos der Melodie allein allen Ausdruck zuschreibet, die doch oft durch eine veränderte harmonische Begleitung einen eben so veränderten Ausdruck annimmt. Freylich ist hier nur von solchen Melodien die Rede, die eine veränderte harmonische Begleitung vertragen; deren giebt es aber die Menge; und bey den übrigen, die schon an sich selbst von Ausdruck sind, kann die Harmonie doch zur Unterstützung desselben dienen.

Uebrigens kann man auch mit diesen eingeschobenen Dominantenaccorden manche Sätze, die ohne ihnen hart oder leer ausfallen würden, richtiger und wohlklingender machen. Man sehe folgende drey Bäße zu der nehmlichen Melodie:



Durch das Fis des ersten Baßes bey (a), als die Verwechslung des Dominantenaccordes vor der Dominante von C, verbessert man die zwey verbotenen nach einander folgenden grossen Terzen, die bey (b) vorkommen, wo überhaupt die Secundenfortschreitung des Grundbaßes, die ohne Verwechslung gehöret wird, sehr

hart klinget. Bey (c) sind zwar die zwey nach einander folgenden grossen Terzen erträglicher, wie in dem vorhergehenden Beyspiel, dennoch bleibt dieser Baß wegen der Wiederholung des nehmlichen Sextenaccordes von F, sehr matt. Durch das Fis des ersten Beyspiels aber werden alle diese Irregularitäten aus dem Wege geräumet, daher ist die erste die beste harmonische Begleitung zu obiger Melodie.

Endlich können auch, wenn der Ausdruck es verlanget, plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten, enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, Rückungen und dergleichen harmonische Künste, wodurch grosse Würkungen hervorgebracht werden können, zu einem Cantu firmo angebracht werden. Und dieses ist die vierte Art zu einer gegebenen Melodie einen Baß zu setzen. Es versteht sich, daß diese vierte Art nur zu dem Ausdruck heftiger und auf den höchsten Grad gestiegener Empfindungen geschickt ist. Sie verlangt aber schon einen Meister der Harmonie, dem alles was in dem ersten Theile und vornehmlich in dem achten Abschnitt gelehret worden, schon geläufig ist. Dahero will ich hier statt alles fernern Unterrichts über diese Materie den Anfang eines Chorals, mit verschiedenen an Affekt zunehmenden Bässen beyfügen, woraus zu sehen ist, wie vielfältig zu einer Melodie die Harmonie seyn könne, nachdem der Zweck oder der Ausdruck es erfordert. Vorher aber will ich jungen Componisten, die sich auf diese Weise, sowol im reinen Satz, als im Ausdruck üben wollen, noch folgende Lehren, die sie wohl beobachten müßen, zur Beherzigung geben.

1) In jedem Baß muß eine gewisse Gleichheit sowol des Gesanges, als der darauf angebrachten Harmonien beobachtet werden; nehmlich die Fortschreitungen müßen nicht bald simpel oder diatonisch, bald extravagant oder enharmonisch geschehen, bald lange auf einer Harmonie verweilen, und dann plötzlich von einer Harmonie zur andern übergehen, bald im einfachen, bald im bunten oder verzierten Contrapunkt fortschreiten, es sey denn, daß der Cantus firmus über Worte gesetzt sey, die sich plötzlich im Affekt ändern; und dennoch ist hier Maaß und Ziel zu halten, ohnedem kann das Ganze leicht unförmlich oder lächerlich werden. Die verschiedenen Arten der Begleitung müßen als Materialien zu einem charakterisirenden Stücke betrachtet werden: gleichwie zu einem Gebäude, wo zu einem Quadersteine, zu einem andern Kalksteine, und wieder zu einem andern Holz statt Steine genommen werden, so wie es der Charackter des Gebäudes erfordert; und eben wie zu einem Gebäude eine ungeschickte Vermischung von Baumaterialien

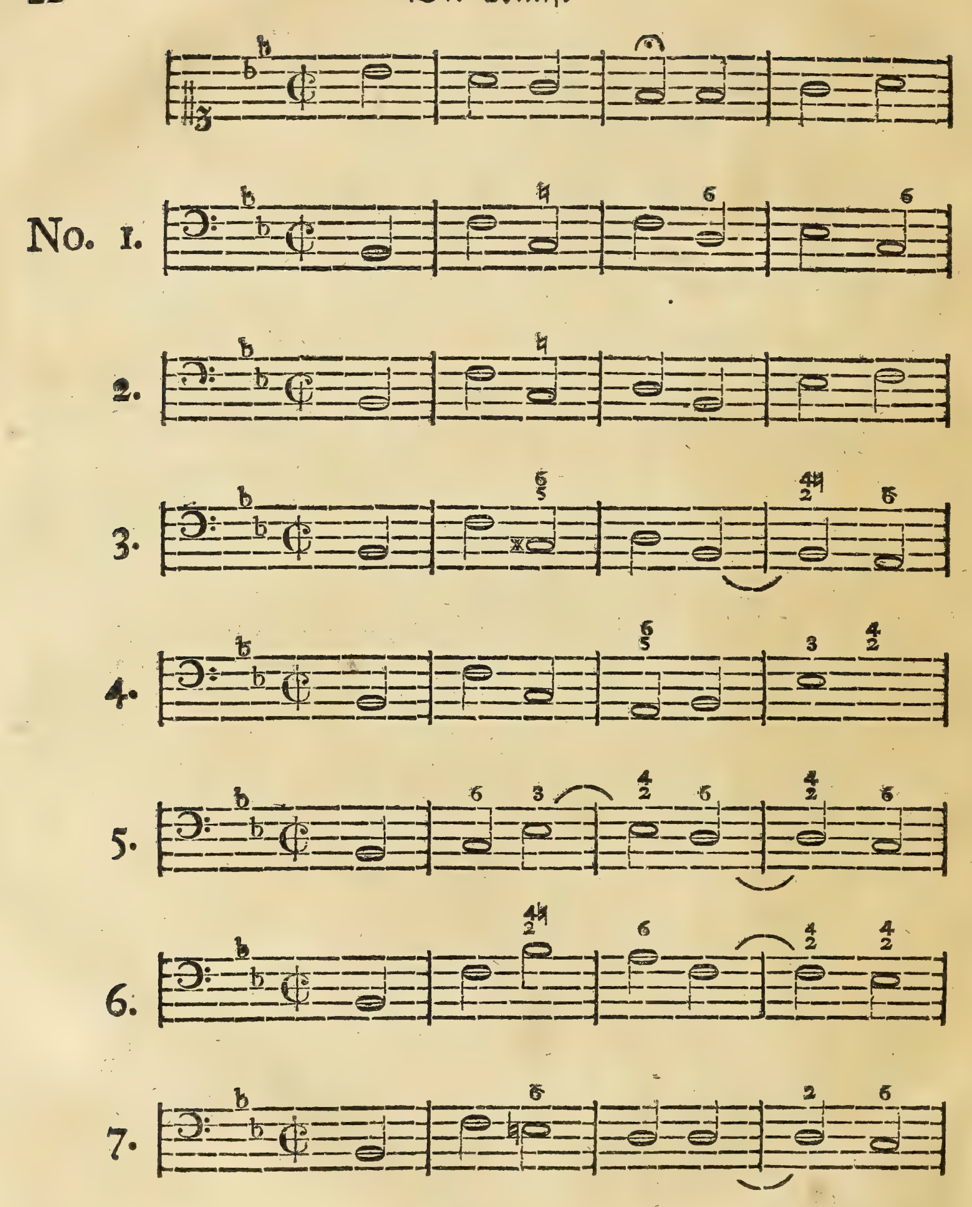
rialien ungeschickt seyn würde, gleicherweise verhält es sich mit einem musikalischen Stücke, wenn nicht eine gewisse übereinstimmende Zusammensetzung von Accorden und Fortschreitungen beobachtet wird.

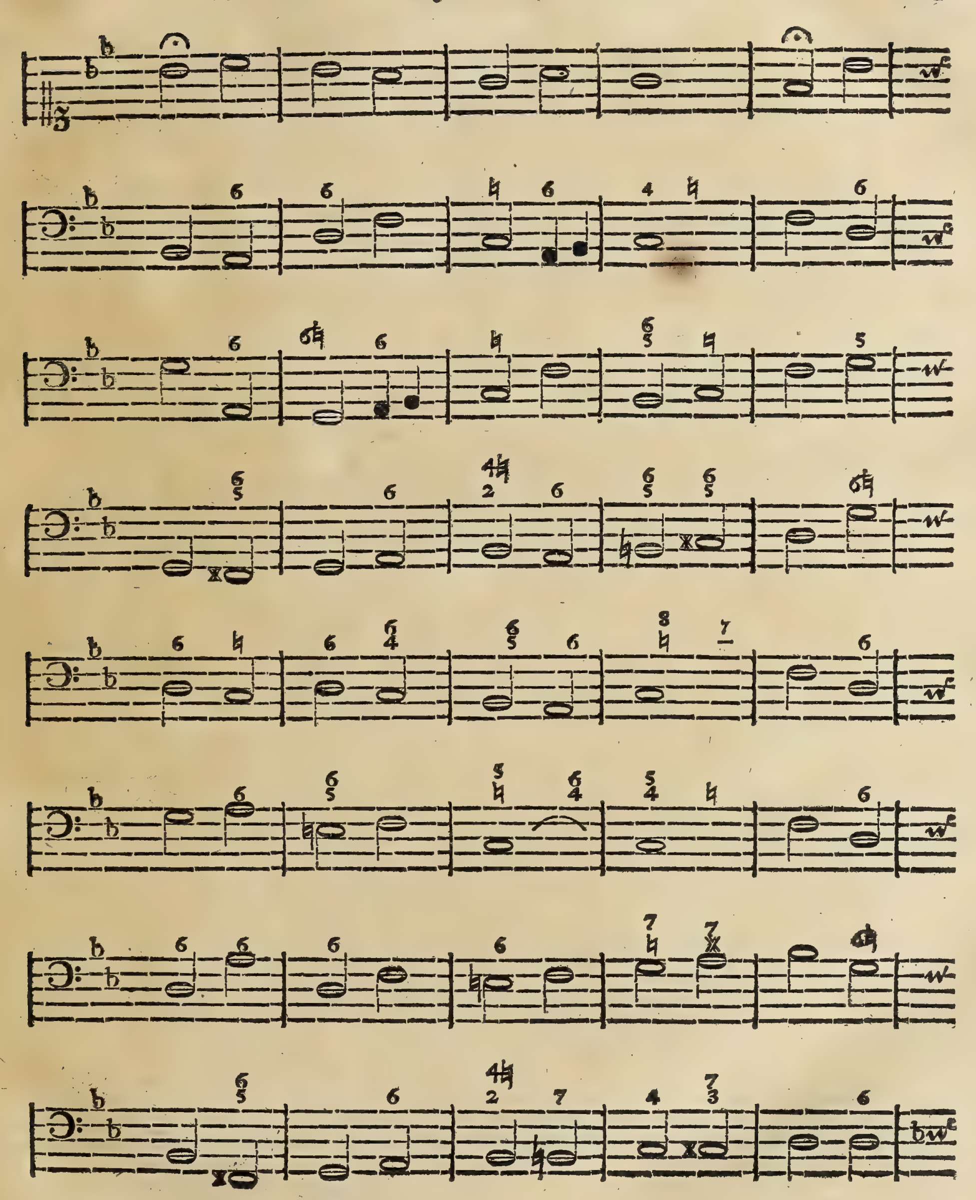
2) Die Harmonien müßen dem Affekt des Ganzen gemäß gewählet seyn. Consonirend und einfach in ruhigem Ausdruck, mehr künstlicher im affektvollen Styl, und aufs höchste frappant in den heftigsten Ausdrücken.

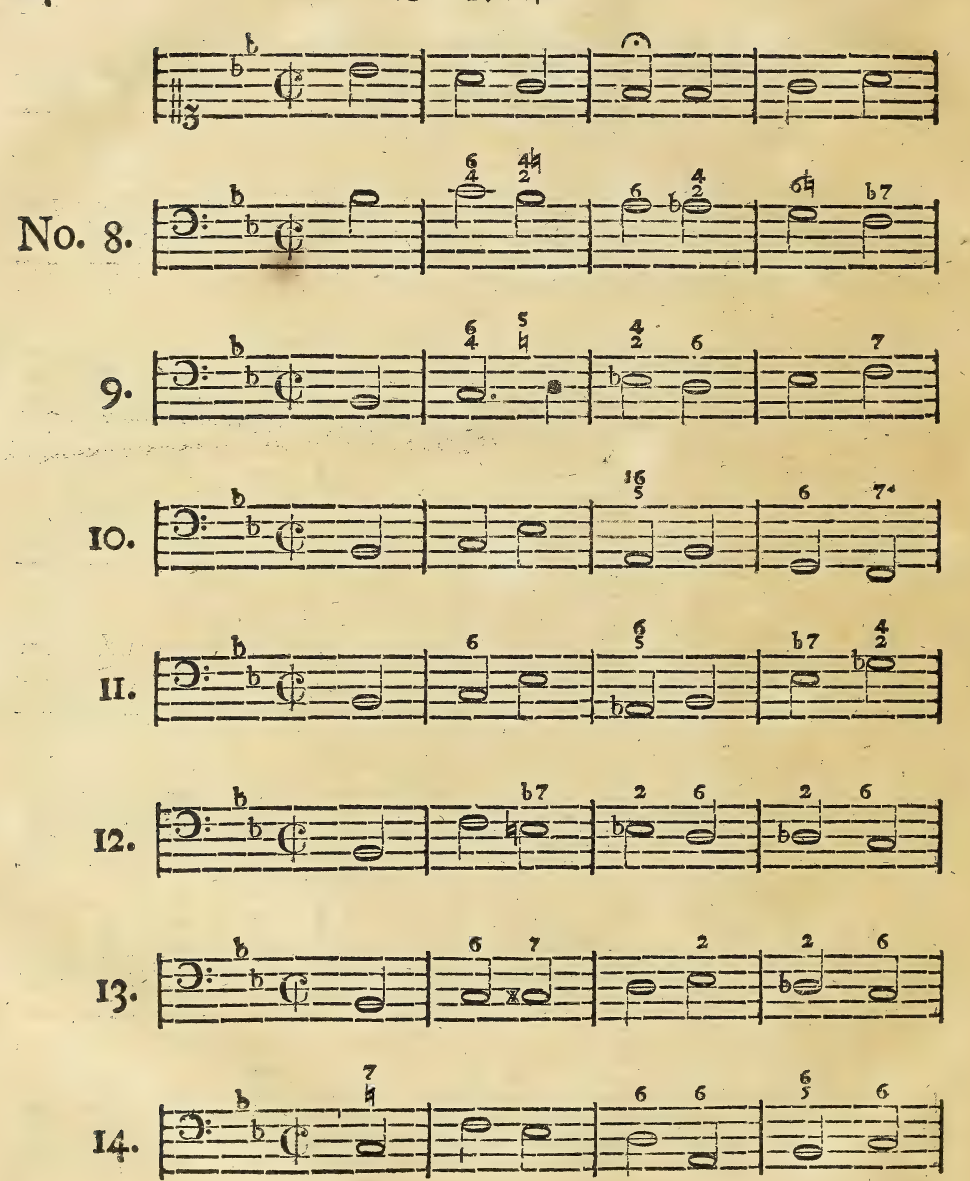
3) In Ansehung der Mittelstimmen muß der Baß zugleich so beschaffen seyn, daß er in jeder Stimme einen sangbaren und dem Ausdruck nicht entgegen würkenden Gesang zuläßt.

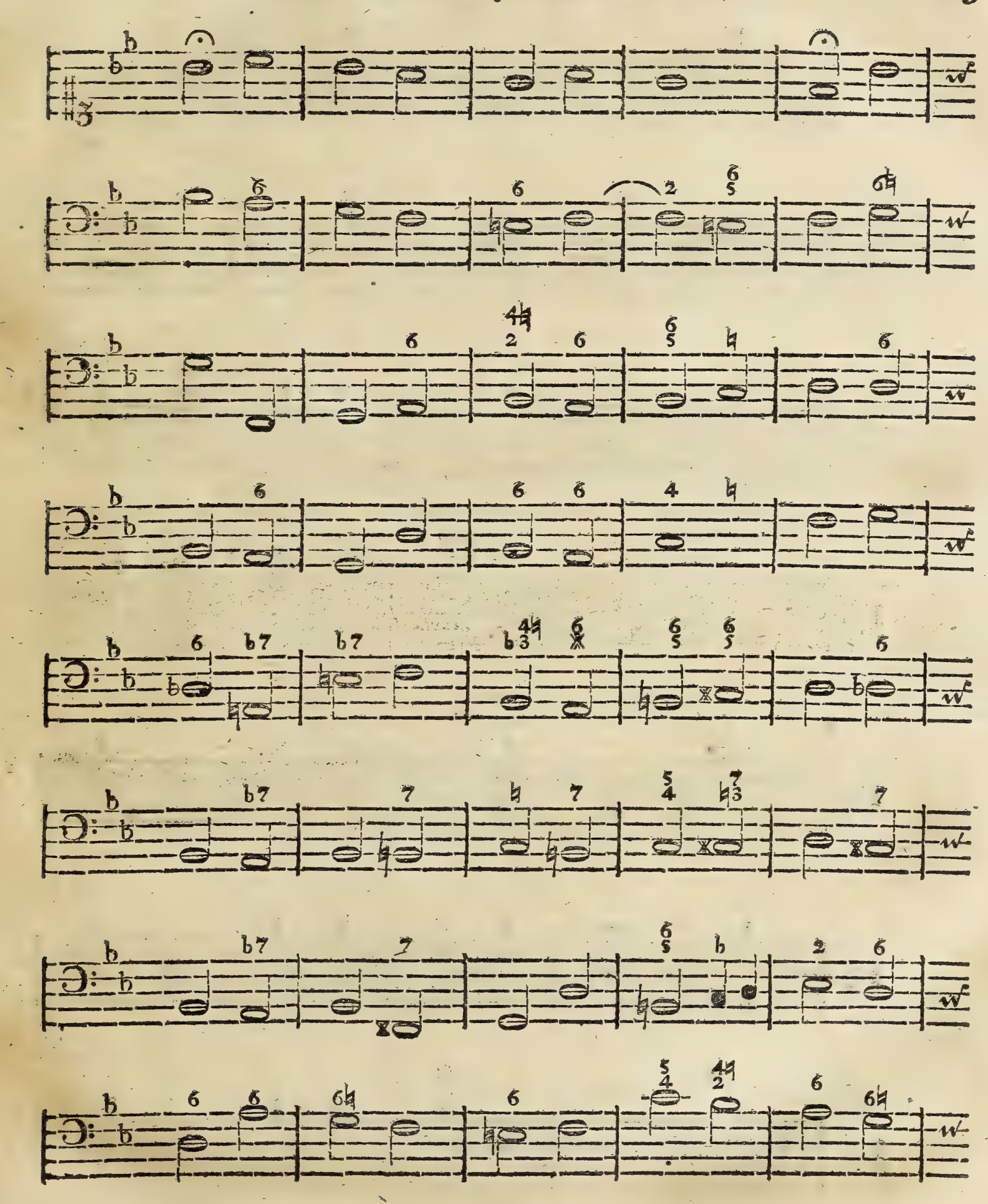
4) Muß sein Augenmerk auch auf die Cadenzen gerichtet seyn, damit er nicht schließe, wo der Sinn der Worte keine Ruhe verträgt, oder umgekehrt, noch etwas erwarten lasse, wo die Phrase oder Periode geendiget seyn sollte.

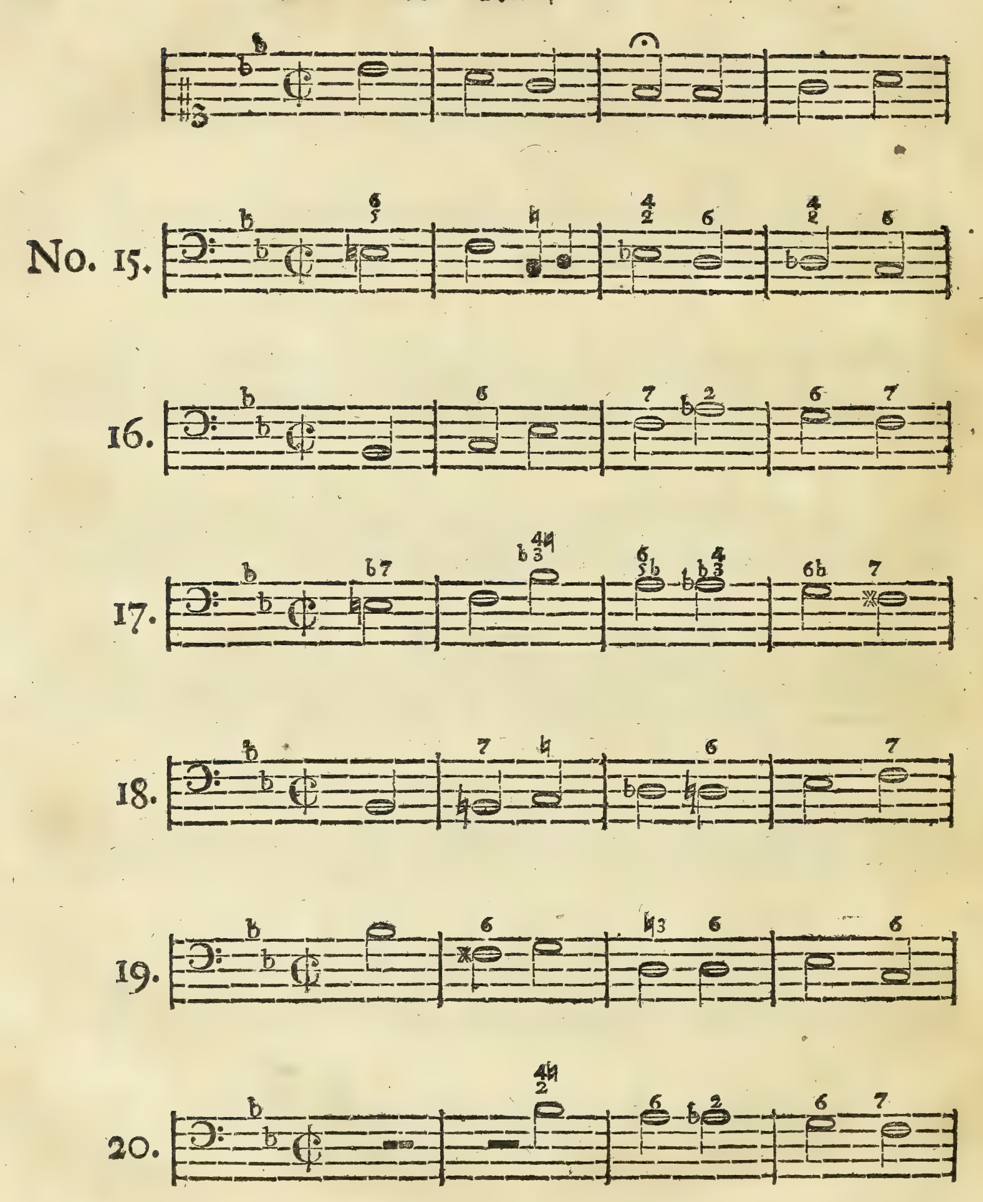
In den folgenden Beyspielen sind unterschiedliche Cadenzen angebracht, von welchen einige mehr, andre weniger oder gar keine Ruhe bewürken. Da unsere Absicht hier nicht ist, zu zeigen, wie der Baß beschaffen seyn müße, der sich am vollkommensten zu den Worten der Melodie: **Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein begangne Sünden!** schickt, sondern nur, wie mannichfaltig derselbe nach Beschaffenheit des Ausdrucks zu der nemlichen Melodie seyn könne, so wird sich hoffentlich niemand daran stoßen, daß die Cadenzen in diesen Beyspielen oft dem Sinn der vorhergehenden Worte entgegen sind. Was übrigens zu dem Mechanischen der Cadenzen gehört, ist bereits in dem sechsten Abschnitt des ersten Theils angemerket worden.

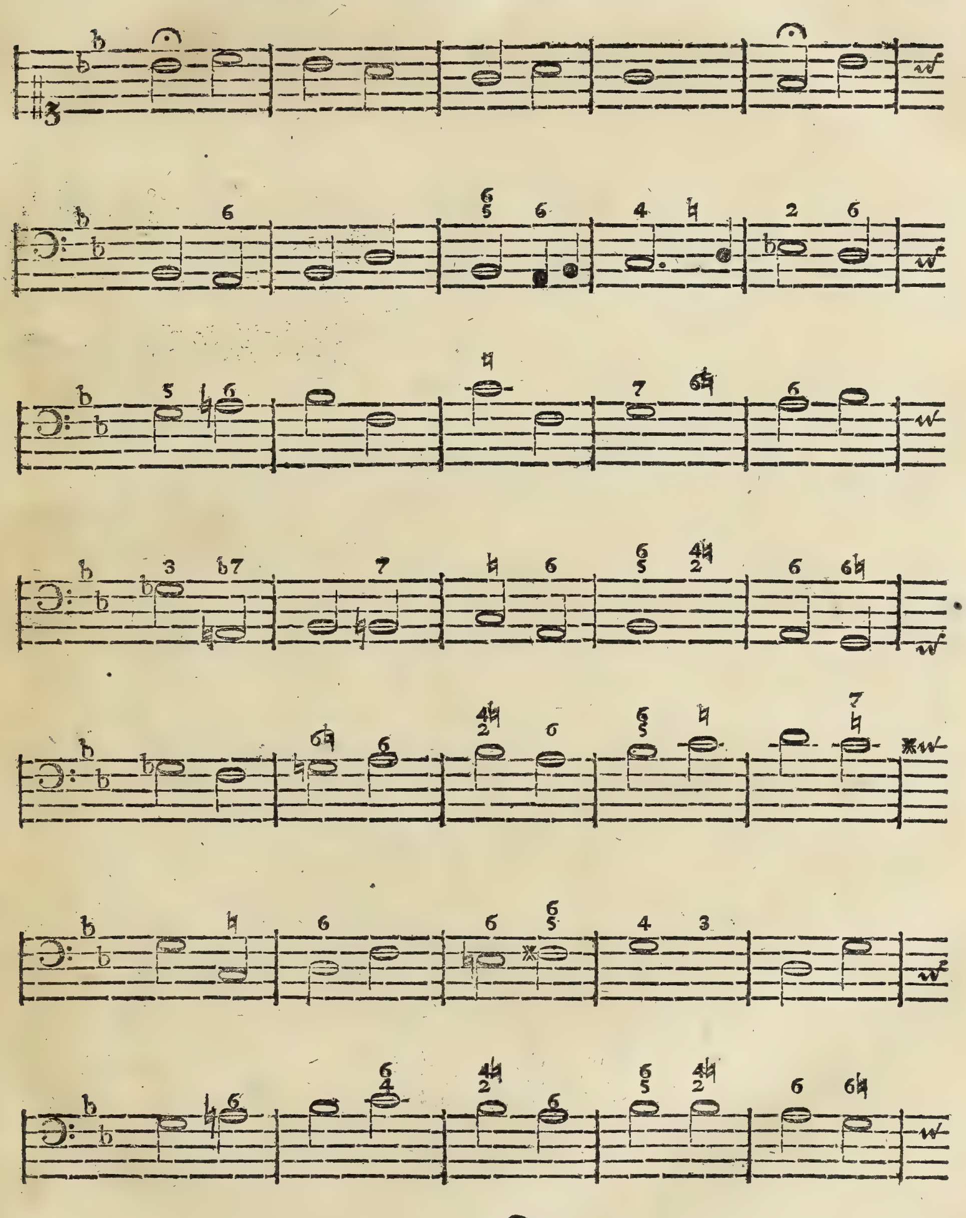

No. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.

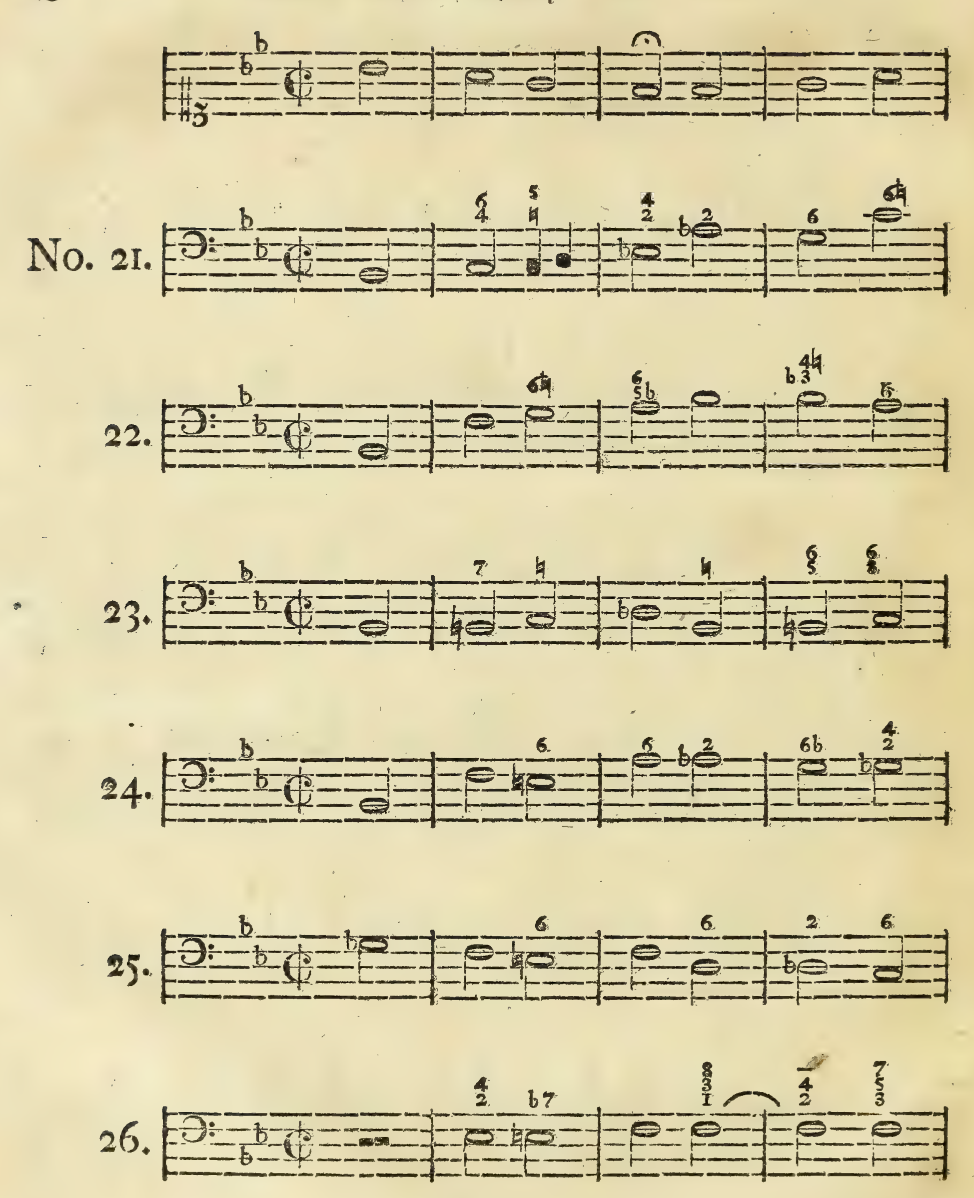


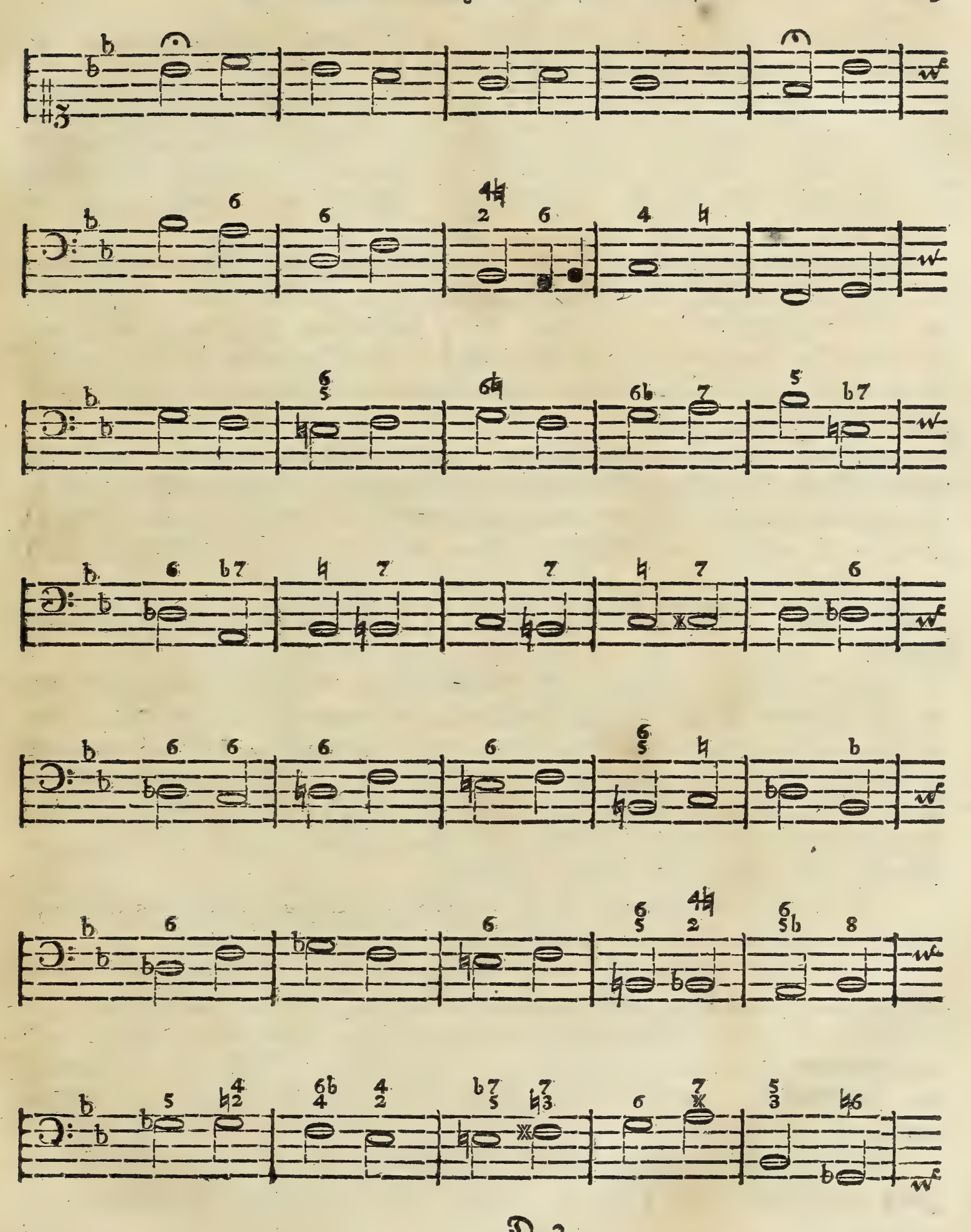

No. 8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.




No. 15.
16.
17.
18.
19.
20.




No. 21.
22.
23.
24.
25.
26.



Hier sind sechs und zwanzig Bässe zu einer Melodie, wovon jeder zu diesem oder jenem Ausdruck am schicklichsten ist.

Bey dem ersten Baß hat man nur auf die natürlichsten und leicht faßlichsten Harmonien gesehen, ohne Rücksicht auf die harmonischen Einschnitte, denn bey dem Worte: **schwer**, des vierten Takts sollte keine beruhigende Cadenz angebracht seyn, wol aber bey dem Worte: **Sünden** des siebenden und achten Takts.

Der zweyte Baß ist der Einschnitte wegen harmonisch besser, weil man sowol nach dem zweyten, als vierten Takte eine Folge erwartet; auch ist hier mehrere Mannigfaltigkeit von Accorden, wie in dem ersten Baß, in welchem nur die drey ersten Dreyklänge angebracht sind; in diesem aber sind in dem zweyten, vierten und siebenden Takt noch drey andere Accorde angebracht, wodurch die Melodie mehr erhoben wird.

In dem dritten Baß ist schon ein fremder Dominantenaccord, nehmlich der von D moll im zweyten Takt angebracht, dadurch entstehet eine größere Aufmerksamkeit des Zuhörers, weil man durch das Cis die Haupttonart B dur gleichsam wankend und aus dem Gefühl zu bringen suchet; eben so verhält es sich auch in dem nehmlichen Beyspiel mit den folgenden Accorden im dritten, vierten und siebenden Takt, welche andere Terzen haben, als die Tonleiter von B ihnen bestimmet.

Im vierten Exempel ist in dem zweyten Takt A mit $\frac{6}{5}$ im Basse; durch diesen dissonirenden Accord wird ein Einschnitt, wenn er auch wie hier alle Eigenschaften einer Cadenz in der Melodie hat, gänzlich vernichtet, und die Folge noch nothwendiger gemacht, als durch einen Accord der ein Nebenaccord aus der Tonleiter ist; im dritten Takte wird durch den Secundenaccord in der zweyten Hälfte des Taktes der folgende Accord so genau verbunden, als es sich zu den Worten: **wie groß und schwer**, schickt.

Im sechsten und siebenten Takte des fünften Beyspiels schickt der Baß sich sehr gut zu den zusammenhängenden Worten: **begangne Sünden**.

Im sechsten Exempel ist, wie im dritten das Wort **und** mit einem dissonirenden Accord begleitet, welches eben wie oben die Folge nothwendig macht.

Die folgenden Bäße drücken durch die dazu angebrachten fremden und unerwarteten Harmonien, weniger oder mehr den Charakter eines bußfertigen Sünders aus, und sind der Aufmerksamkeit eines Lehrbegierigen sehr zu empfehlen.

Ein Beyspiel, wo der Baß mit der Singstimme in der geraden Bewegung fortschreitet, ist bey No. 14. Dieses wird bisweilen der Declamation der

Worte

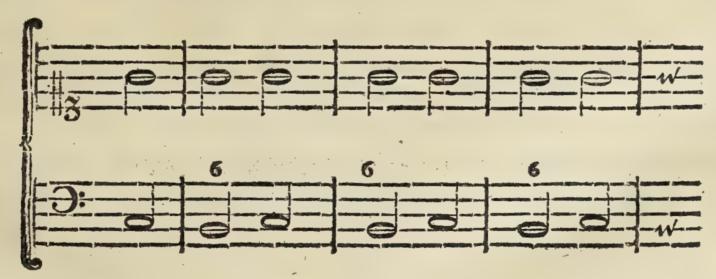
Worte wegen erfordert, fürnemlich bey Hauptwörter oder Hauptsylben. Doch gilt diese Regel nur bey den äußern Stimmen. In den Mittelstimmen kann diese Einschränkung der melodischen Fortschreitung wegen der außerordentlichen Schwierigkeit, die damit, des reinen Satzes wegen, verknüpft ist, selten statt finden.

Beyspiele der Gegenbewegung sind bey No. 16. und 18.

Bey No. 20. ist die Baßmelodie eine canonmäßige Nachahmung der Hauptmelodie.

Man muß über die Mannigfaltigkeit, die die Harmonie darbietet, erstaunen. Mit diesen sechs und zwanzig Bäßen zu einer Melodie sind die Harmonien, die dazu angebracht werden können, noch lange nicht erschöpft. Nun rechne man, daß zu jedem dieser Bäße wenigstens eben so viele Melodien gemacht werden können, daß jede Melodie durch den verzierten Contrapunkt wieder auf unzähliche Weise verändert werden kann, welcher Reichthum! welche Mannigfaltigkeit!

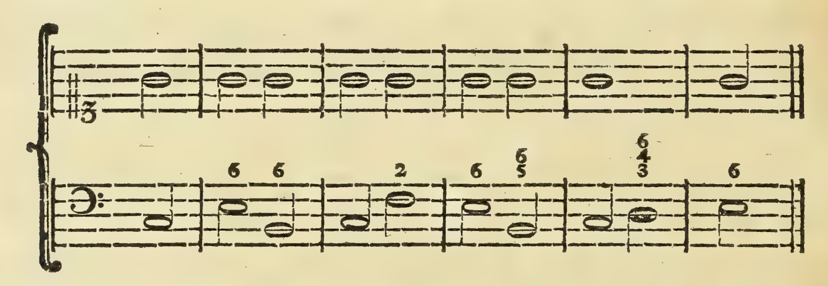
Ehe wir diesen Abschnitt beschließen, müßen wir noch einer Schwierigkeit Erwähnung thun, die sich ereignet, wenn man einen Baß zu einer Melodie machen soll, die lange auf einen Ton liegen bleibt, oder den nemlichen Ton lange nach einander wiederholet. Hier muß der Baß und die darüber angebrachten Harmonien einzig und allein den Ausdruck bewürken, den das Ganze erregen soll. Dies erfordert schon einige Geläufigkeit in den harmonischen Künsten, und fürnemlich in den Contrapunktischen Versetzungen, die im Verfolg dieses Werks gelehret werden, um dazu geschickt und dem Ausdruck gemäß mit der Harmonie abzuwechseln. Nichts ist eckelhafter, als wenn der Tonsetzer bey solchen Stellen mit der Harmonie nicht aus der Stelle kommen kann. Ein oder zwey Accorde, die er abwechselnd hören läßt, wie hier:



machen

machen die Melodie, die abseiten der Harmonie betrachtet, schon an und für sich steif ist, zu einem wahren Geheule, da sie hingegen durch die Begleitung einer wohlgewählten abwechselnden Harmonie grossen Reitz und ästhetische Kraf t erhalten kann.

Nicht als wenn auf jedweden Schlag eine andere Harmonie erfolgen müßte: oft können sogar der Accord der Tonica und der Dominante schon hinlänglich seyn; sie müßen aber nicht auf einerley Art, wie oben, sondern in ihren verschiedenen Verwechslungen auf mancherley Art abgewechselt worden. Z. B.



Aber außer diesen beyden Dreyklängen der Tonica und der Dominante können noch mancherley, ja alle Dreyklänge und Septimenaccorde, in denen der liegende Ton vorkommt, mit ihren Verwechslungen angebracht werden. Man hat aber dabey auf folgendes acht zu geben:

1) Auf den Ton, worinn der liegende Ton fortschreitet, und auf die Harmonie, die dazu angebracht werden muß, damit man durch eine natürliche harmonische Fortschreitung dahin gelange. 2) Bey einem dissonirenden Accord muß der liegende Ton entweder auch in dem folgenden Accord der Resolution desselben vorkommen, wie in dem kurz zuvor gegebenen Beyspiele, oder er muß in einen zu dem Accord der Resolution gehörigen Ton fortschreiten: Ein solcher dissonirender Accord kann daher nur auf dem letzten Schlag des liegenden Tones angebracht werden. 3) Muß man, außer am Anfang eines Satzes, niemals auf einer guten Taktzeit den nemlichen Accord anbringen, der auf der vorhergehenden kurzen Zeit angebracht war, weil dadurch die Fortschreitung in einen andern Accord, den das Ohr erwartet, gehemmet, und eine fehlerhafte Monotonie verursachet wird.

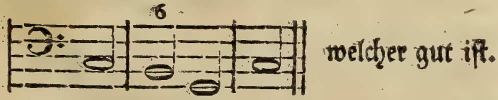
nicht gut. noch schlechter. gut.

gut. gut. nicht gut.

Hier ist von solchen Sätzen die Rede, wo die Schläge der harmonischen Fortschreitung von Note zu Note, die hier halbe Taktnoten sind, geschehen. Werden diese Schläge aber verlängert, so daß die harmonische Fortschreitung von einem, oder zwey zu zwey, oder mehreren Takten geschiehet, so muß diese Regel ebenfalls auch hierauf ausgedehnet und beobachtet werden. Denn im Grunde ist folgendes Beyspiel bey (a) eben so fehlerhaft und monotonisch als bey (b).



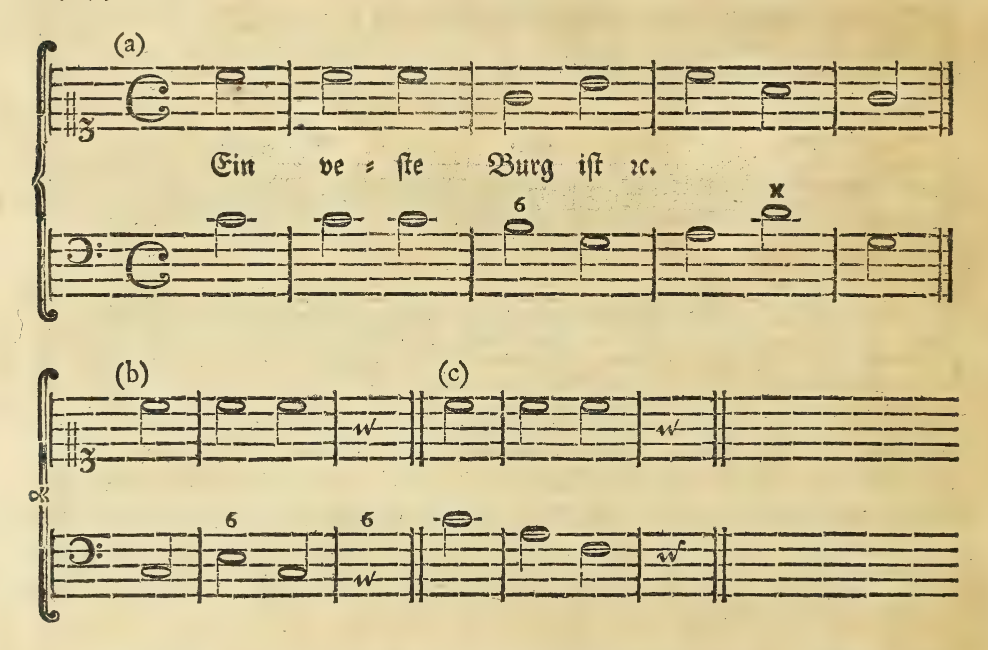
es sey dann, daß es in der Melodie so behandelt würde, daß man folgenden Satz zu hören glaubte,



welcher gut ist.

Diese Regel gilt nicht allein bey solchen Melodien, die auf einen Ton liegen bleiben, sondern überhaupt. Hingegen kann der nemliche Accord von der

guten Taktzeit sehr gut auf der schlechten Taktzeit angebracht werden, wie in dem letzten Beyspiele, ja oft ohne alle Verwechslung. So ist zu dem ersten Satz des Liedes: Ein veste Burg ist unser Gott, folgender Satz bey (a) weit kräftiger, als wenn er verwechselt, oder die Harmonie abgeändert würde, wie bey (b) und (c).

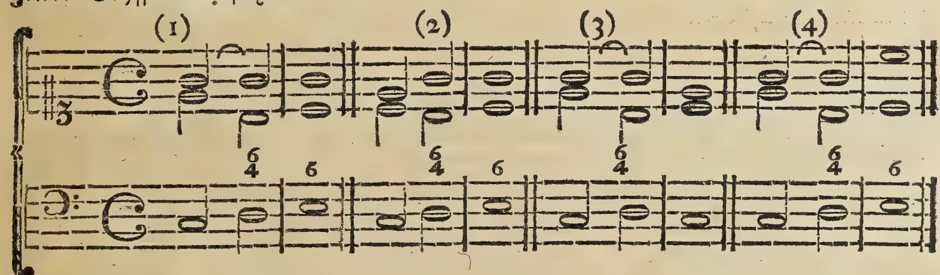


Doch gehört solches schon unter die Freyheiten gegen den reinen Satz, die nur alsdenn von glücklichem Erfolge sind, wenn sie zur Verstärkung des Ausdrucks dienen.

4) Von den Verwechslungen der Dreyklänge oder des Septimenaccords finden nur diejenigen statt, wo kein Leitton oder Dissonanz verdoppelt wird, weil dadurch fehlerhafte Fortschreitungen entstehen würden. Der consonirende Quartsextenaccord, als die zweyte Verwechslung des Dreyklanges findet nur alsdenn statt, wenn er ein Dominantenaccord von dem folgenden Accord ist, zu welchem der nemliche Ton in der Melodie noch liegen bleibt. Er stehet alsdenn statt $\substack{6\\4\\3}$ z. B.



Zur Erläuterung dieses besonderen Falles mit der Quarte will ich noch folgende Beyspiele anführen:

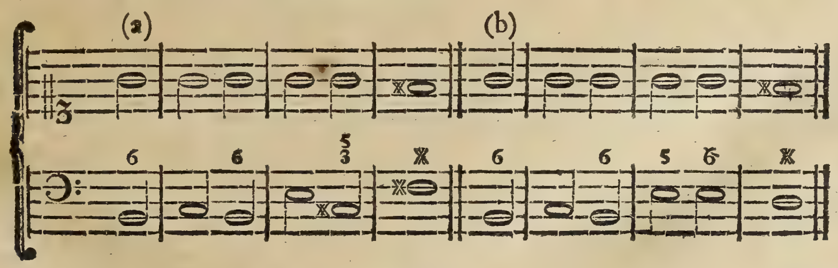


Bey (1) ist das Exempel gut, weil die Quarte präpariret ist, und liegen bleibt.

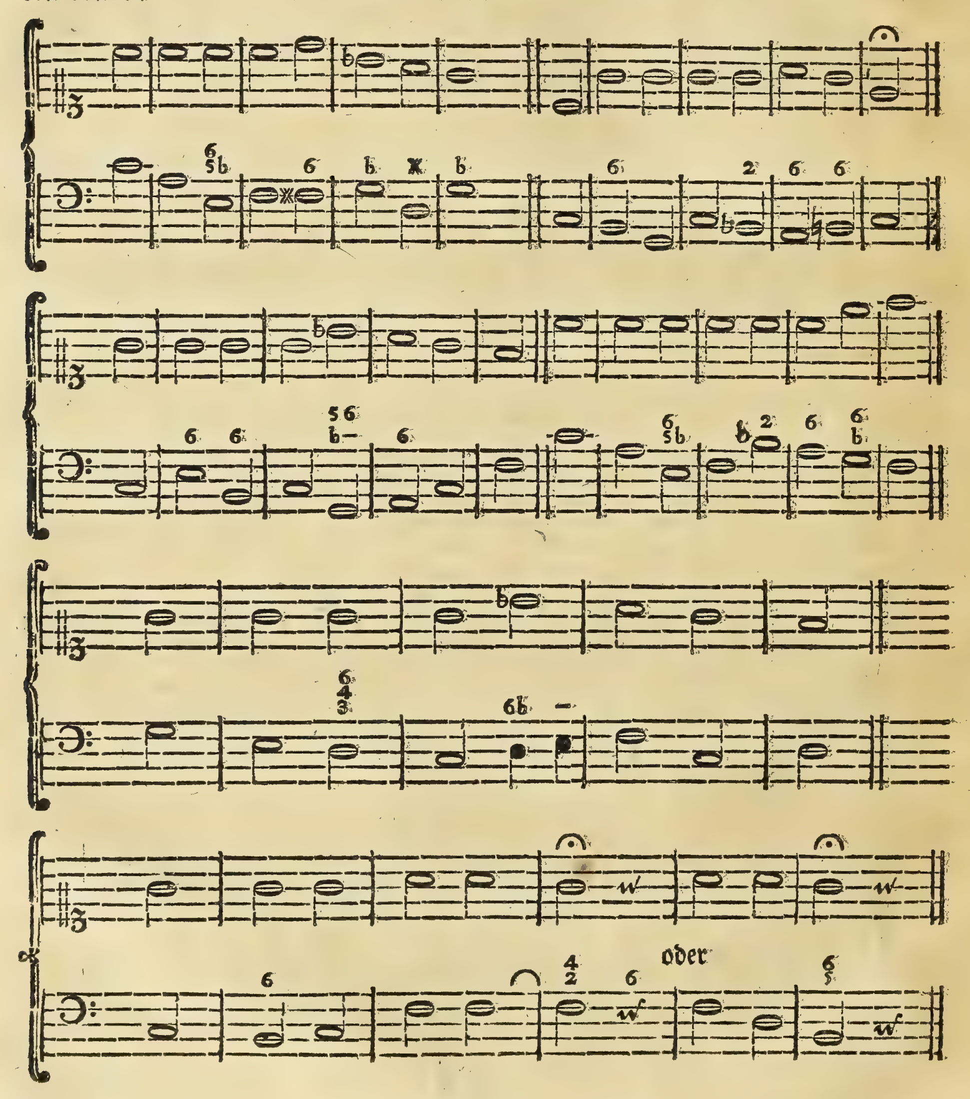
Bey (2) nicht gut, weil sie unpräparirt anschlägt.

Bey (3) und (4) unrecht, weil sie nicht im zweyten Takte liegen geblieben.

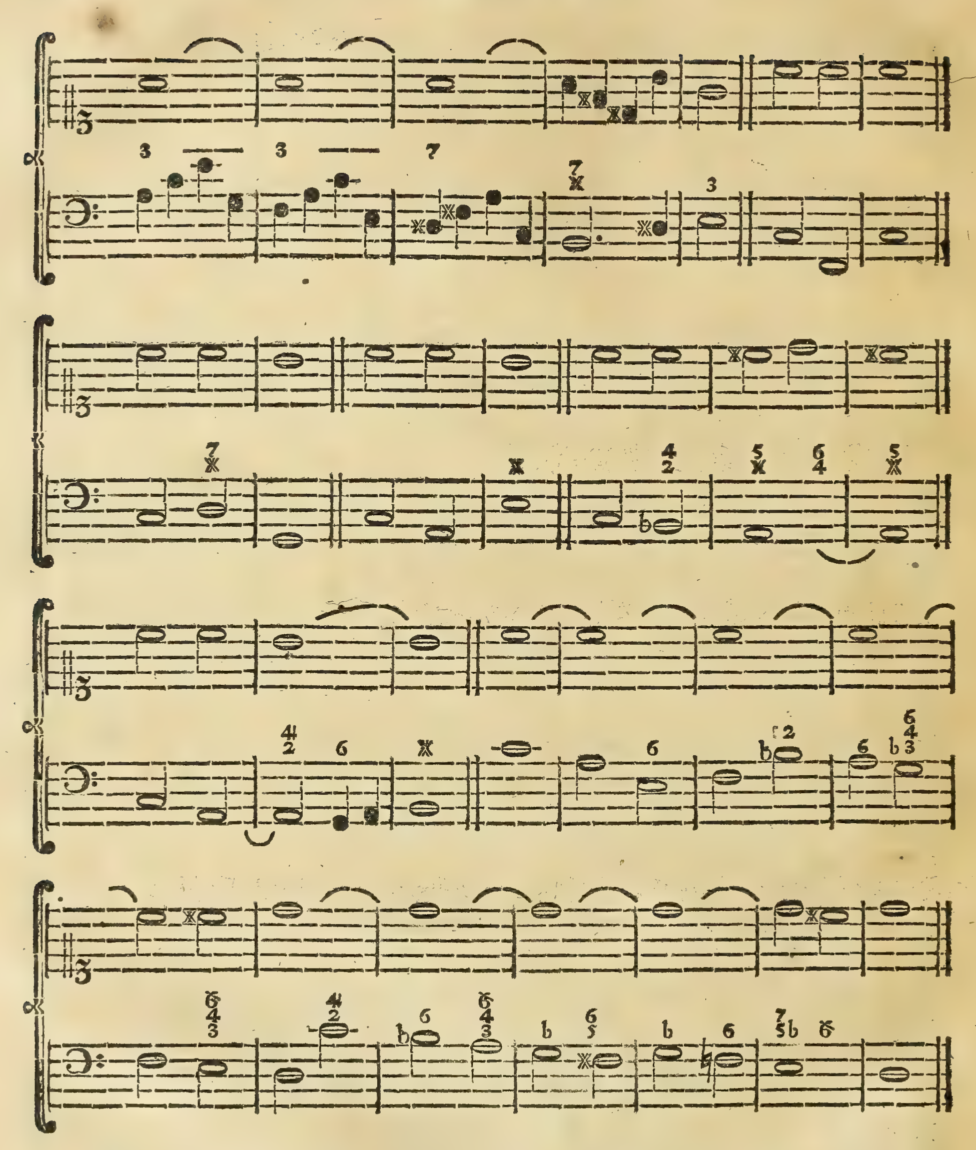
5) Muß, wenn gleich die harmonischen Fortschreitungen natürlich und richtig sind, auch beobachtet werden, daß sie nicht extravagant in der Modulation seyn, und zu sehr von der Haupttonart abweichen; So wäre folgendes Beyspiel bey (a) in C dur ganz unrecht, weil die Ausweichung zu sehr von der Haupttonart entfernt ist; besser wie bey (b).



Folgende Beyspiele mögen dazu dienen, Anfängern zu zeigen, wie mannigfaltig die Harmonie zu einem liegenden Ton seyn könne, und wie die Fortschreitung in den zunächst folgenden Ton auf verschiedene Arten veranstaltet werden könne:







Wir müssen aber hier noch anmerken, daß ein Ton in der Oberstimme, der zu lange liegen bleibet, den Zuhörer endlich ermüdet, und wenn er gleich von

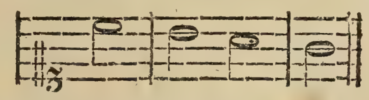
von dem gröſten Virtuosen oder Sänger angehalten wird, und daß, wer freye Hände hat zu schreiben, sich hierin Gränzen setzen müſſe. Denn ein anders iſt einen gegebenen Cantum firmum harmonisch zu begleiten, und ein anders iſt, selbſt einen zu machen. Ja man muß nicht einmahl gerne in den Mittelſtimmen einen Ton zu oft wiederholen oder liegen laßen; die Mittelſtimmen der Choräle des alten Bachs ſind ſo beſchaffen, daß ſie ihres Geſanges wegen eine Hauptſtimme abgeben können.

Hingegen in Orgelpunkten, wo der liegende Ton im Baß iſt, kann er weit länger auf einer Stelle bleiben, ohne den Zuhörer zu ermüden, weil er gleichſam das Fundament iſt, auf den das Gerüſte der mannigfaltigen Harmonien, die zugleich mit ihm gehöret werden, gebauet iſt. Auch kann man einen ſolchen im Baß anhaltenden Ton, als den Maaßſtab anſehen, nach welchem alle über ihm angebrachte Accorde verglichen werden.

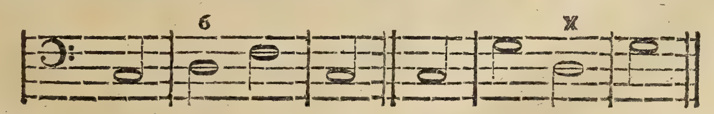
Wenn der liegende Ton eines Cantus firmus durch ſehr viele Takte dauert, muß man mit den Abwechſelungen der Harmonie ſparſam verfahren, und jeden Accord ein, auch wohl zwey ganze Takte dazu liegen laßen, weil es ſonſt unmöglich ſeyn würde, ſo viele Harmonien dazu anzubringen.

Ueberhaupt ſind die langſamen Veränderungen der Harmonie im Kirchen- und ernſthaften Styl von weit größerm Nachdruck, als die plözlichen, ſie mögen bey einem liegenden oder bey einem fortſchreitenden Cantus firmus angebracht ſeyn. Hievon ſind das erſte Chor der Händelſchen Muſik auf die Krönung des Königs von Engelland und mehrere Stücke dieſer Art von dieſem Verfaſſer die vortreflichſten Muſter.

Was übrigens bey der Verfertigung eines Baſſes in Anſehung der Ausweichungen zu beobachten iſt, kann aus dem ſiebenten Abſchnitt des erſten Theils erkannt werden, dahero wir es hier nicht wiederholen. Nur dieſes wollen wir hier noch anmerken, daß in einem Cantu firmo die Ausweichung oft unbeſtimmt iſt. So kann folgender Satz ſowol in C dur als in deſſen Dominante ſchlieſſen,

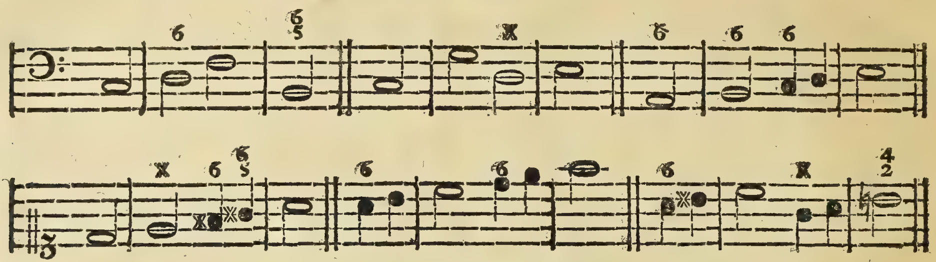


nachdem einer von dieſen Bäßen dazu geſetzt wird:



Durch

Durch die Harmonie kann die Ausweichung der nemlichen Melodie mehr oder weniger verhindert, oder in ganz andere Töne gelenket werden. So können in dem vorhergehenden Beyspiele auch noch folgende Bässe angebracht werden, doch einige davon nur in der Mitte eines Stüks:



und andere mehr, wie aus dem obigen Choralexempel zu ersehen ist.

Unter den dazu angebrachten Bässen geben einige dem Ganzen einen ruhigen gleichgültigen Ausdruck, andere sint gefällig munter, andere traurig, und einige drücken die höchste Verzweiflung aus. Hierauf muß der Lehrling aufmerksam seyn, und allezeit den besten Baß und die beste Harmonie zu wählen suchen. Sein Gefühl muß ihm hierin zum Wegweiser dienen; denn hierüber lassen sich keine bestimmte Regeln geben. Genug, daß die Harmonie ihn mit so mannigfaltigen Mitteln versiehet, daß ihm von dieser Seite nichts mehr zu wünschen übrig bleiben kann.

Und hieraus erhellet klar, wie viel die Harmonie und der reine Satz zum Ausdruk beytragen, da sie der nehmlichen Melodie oft einen so verschiedenen Ausdruk geben können. Wie sehr hingegen die schönsten Melodien durch abgeschmakte und falsche Harmonien und durch einen unrichtigen Saz verunstaltet werden, davon kann jedweder überzeugt werden, der das Telemannische Chorglbuch besitzet.

Zwey=

Zweyter Abschnitt.

Von der Tonleiter, und den daher entstehenden Tönen und Tonarten.

I. Von den Tonarten der Alten.

Man sagt, daß die Griechen drey Hauptgattungen von Tonleitern gehabt haben, die durch die Benennungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts unterschieden worden.

Das diatonische war nach dem Ptolomäus so beschaffen, daß man von dem Grundton zu seiner Quarte, erst durch einen halben Ton, und von dem durch zwey ganze Töne in diesen Verhältnissen $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$ fortstieg, welche man sich ohngefehr durch die Stufen H. C. d. e. vorstellen kann.

Sowohl hier als an den zwey folgenden Beyspielen werden diese Stufen durch die itzt übliche Benennung der Töne nur ohngefehr vorgestellet, weil unsere Stufen andere Verhältnisse gegen einander haben.

Das chromatische stieg von dem Grundton, durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz fort, in diesen Verhältnissen: $\frac{27}{28}$, $\frac{14}{15}$, $\frac{5}{6}$, ohngefehr so: H. c. cis. e.

Das enharmonische aber stieg vom Grundton durch einen Viertelton, hernach einen halben Ton, und eine grosse Terz auf die Quarte, in den Verhältnissen: $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$ oder ohngefehr H. ✱H. c. e.

Seit vielen Jahrhunderten aber weiß man in der Musik von dem chromatischen und enharmonischen Geschlecht der Griechen nichts mehr, denn so weit wir von gegenwärtiger Zeit an, in der Geschichte der Musik ununterbrochen hinaufsteigen können, und wenigstens tausend Jahr vor unsern Zeiten hinauf, treffen wir bloß die diatonische Tonleiter. Und obgleich gegenwärtig in den Gesängen der Neuern bisweilen Fortschreitungen vorkommen, denen man den Namen der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen giebt, so ist doch überhaupt wahr, daß seit dem Untergang der alten griechischen Musik blos diatonische Tonleiter im Gebrauch gewesen. Unser heutiges vollständiges System der Töne C, ✱C, D, ✱D, E, u. s. f. ist im Grunde nichts anders, als ein aus viel diatonischen Tonleitern in einander geschobenes System, wie wir hernach mit mehrerm ersehen werden.

Der Grund des gegenwärtig durch ganz Europa gebräuchlichen Systems der Töne ist diese diatonische Tonleiter nach den darunter geschriebenen Verhältnissen der Intervalle:

C, D, E, F, G, A, H, c,
$\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{15}{16}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{15}{16}$.

Und diese wollen wir die diatonische **Grundtonleiter** nennen. Diese Tonleiter aber soll erst seit des Zarlinus Zeiten aufgekommen seyn, da vor ihm die Stufen diese ältern griechischen Verhältnisse gehabt:

C, D, E, F, G, A, H, c,
$\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$.

Es ist bereits im ersten Theile dieses Werkes gezeiget worden, wie in dieser einzigen Grundtonleiter noch fünf andere liegen, die man auch diatonische Tonleitern nennen kann, und die so gut als die Grundtonleiter können gebraucht werden, obgleich jede andere Intervalle hat.

Diese 6 Tonleitern sind also

1) C, D, E, F, G, A, H, c, u. s. f.
2) D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. f.
3) E, F, G, A, H, c, d, e, u. s. f.
4) F, G, A, H, c, d, e, f, u. s. f.
5) G, A, H, c, d, e, f, g, u. s. f.
6) A, H, c, d, e, f, g, a, u. s. f.

Die genauen Verhältnisse der Intervallen dieser sechs Tonleitern haben wir im ersten Theile in einer Tabelle angezeiget.

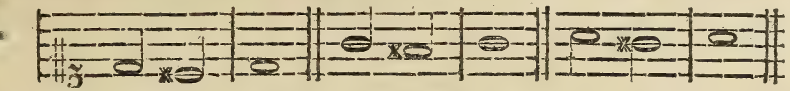
In den ältesten Zeiten der Kirchenmusik wuste man von keinen andern als diesen Tönen; und nach welcher von diesen sechs Tonleitern der Gesang gesetzet war, muste man sich der hier bezeichneten Töne alleine bedienen. Der Augenschein zeiget daß man in den meisten dieser Tonleitern am Ende nicht konnte durch die große Septime, oder das Subsemitonium Modi in die Octave schliessen, welche man gegenwärtig durchaus für nothwendig hält.

Es ist auch bereits im ersten Theile erinnert worden, daß diese Unvollkommenheit, aller Vermuthung nach, Sängern von feinem Gehör zu empfindlich gewe=

gewesen, und daß sie, ob es ihnen gleich nicht vorgeschrieben war, die Cadenzen in die Octave durch das Subsemitonium Modi werden gemacht haben, welches dann zu allmähliger Einführung der Töne Cis, Dis, Fis und Gis wird Gelegenheit gegeben haben. Ob also gleich in der dorischen und aeolischen Tonart ehedem diese Schlüsse so stunden:



so ist zu vermuthen, daß die besten Sänger sie doch so werden gesungen haben:



so wie wir gewiß wissen, daß sie in gewissen Tonarten, statt des harten B oder unsers H, das weiche, oder unser B gesungen haben, wenn es gleich in den Noten nicht angedeutet gewesen.

Man wird also nicht sehr leicht irren, wenn man sich die alten Kirchentonleitern auf folgende Art, wie sie auch noch gegenwärtig abgehandelt werden, vorstellet:

1) C, D, E, F, G, A, H, c,
2) D, E, F, G, A, H, cis, d,
3) E, F, G, A, H, c, d, e,
4) F, G, A, B, c, d, e, f,
5) G, A, H, c, d, e, fis, g,
6) A, H, c, d, e, f, gis, a,

Weil noch itzt sowohl in den römischcatholischen als in protestantischen Kirchen, viel Compositionen in dieser Tonleiter ausgeführet werden, so scheinet mir nöthig, ehe ich von dem gegenwärtig gebräuchlichen Tonsystem handle, einen hinlänglichen Unterricht über die Beschaffenheit und die Behandlung der alten Kirchentonarten zu geben.

Man giebt noch gegenwärtig diesen sechs Tonarten die Namen der ehemaligen griechischen Tonarten, und nennet:

die erste, die jonische Tonart,
die zweite, die dorische Tonart,
die dritte, die phrygische Tonart,
die vierte, die lydische Tonart,
die fünfte, die myxolydische Tonart,
die sechste, die aeolische Tonart.

Was hier die erste, zweyte, ꝛc. Tonart genennet wird, beziehet sich nur auf die vorher von uns angenommene Ordnung. Denn bey den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E oder die phrygische Tonart die zweyte, u. s. f. A oder die aeolische war die fünfte, und C oder die jonische die sechste; und nur die vier ersten, nemlich: D, C, F und G wurden für die Psalmen gebraucht: Doch findet man, daß einige Aeltere, die zweyte die phrygische und hingegen die dritte die dorische nennen. Gegenwärtig aber sind die Benennungen durchgehends so, wie sie hier angeführt sind, gebräuchlich.

Von diesen sechs Tonarten wurde aber jede auf eine doppelte Weise behandelt, die man die authentische und die plagalische nannte.

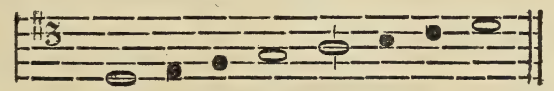
Die authentische Art bestund darin, daß der Gesang seinen Umfang von der Tonica bis auf die Dominante, doch auch nachher bis zur Octave nahm; die plagalische Art aber nahm ihren Umfang von der Unterdominante bis auf die Tonica, oder auch bis in die Oberdominante.

Es läßt sich errathen, woher diese doppelte Behandlung einer Tonart entstanden ist. Nemlich in den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen kleinen Umfang, etwa von einer Quinte, der hernach bis zur Octave erweitert wurde. Nun war die Gewohnheit der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen für zwey Chöre zu setzen, die gegen einander abwechselten oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. (Dahero dergleichen Gesänge Antiphona genennet wurden.) Hatte nun der erste, oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von der Tonica bis etwa zur Dominante genommen, so muste der andere Chor wenn seine Melodie sich von dem ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweyte Melodie den Character der ersten beybehalten sollte, so muste sie durch eben solche Stufen auf und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher ent-

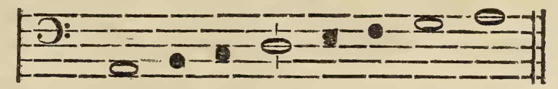
entstund also die doppelte, nemlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart.

Ein einziges Beyspiel wird die Sache hinlänglich erläutern.

Gesezt man habe einen Psalm für zwey abwechselnde Chöre in der dorischen Tonart setzen wollen, so daß wenn der erste Chor einen Vers oder Saz gesungen, der zweyte in einen andern, aber den ersten einigermaßen gleichartigen Melodie, denselben oder einen ähnlichen Saz wiederholen sollte. Um nun zu begreifen, wie beide Melodien gleichartig, und doch hinlänglich verschieden werden konnten, wollen wir uns die dorische Tonleiter so vorstellen:

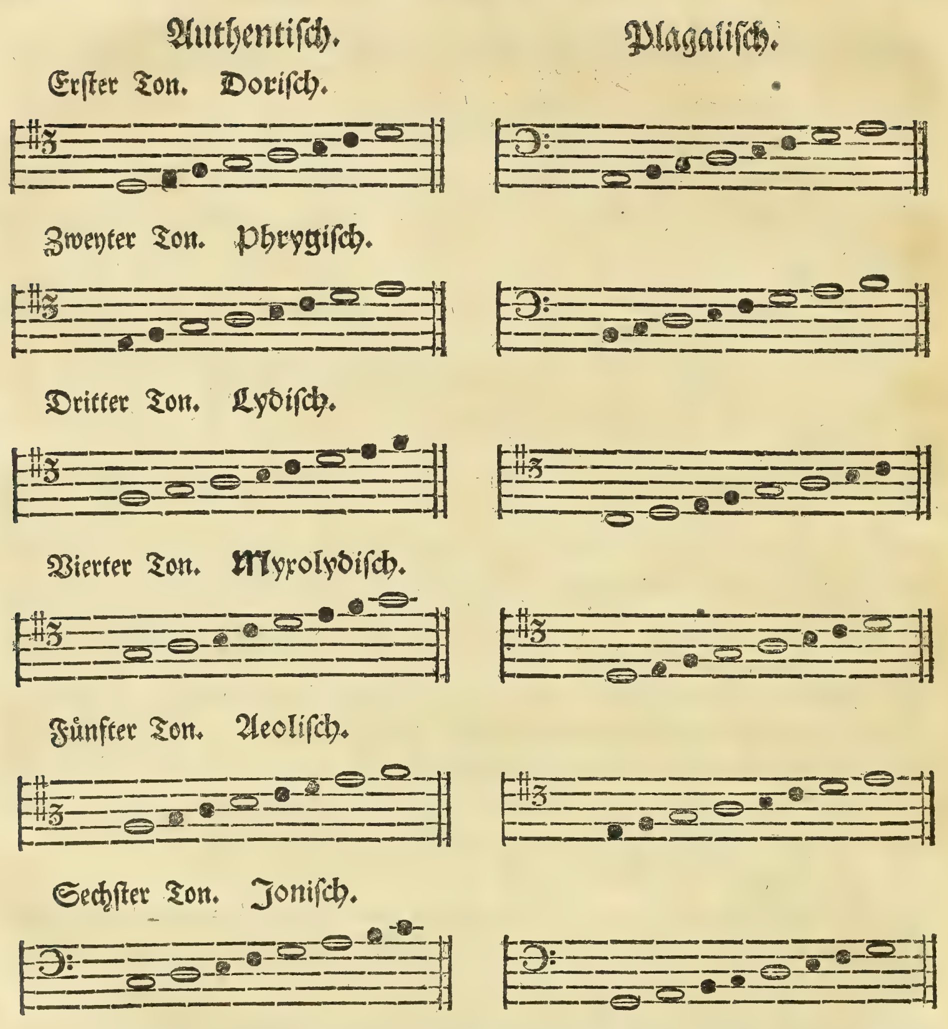


Die erste Melodie gieng also von der Tonica D aus, und stieg bis A oder H, oder wenn man will, allenfals bis auf d, so bekam der Gesang seinen Hauptcharacter von der Lage der halben Töne, die sich in der Octave befinden, und die hier mit schwarzen Noten angezeiget sind; hier war nemlich die Secunde der Tonica groß, die Terz aber klein. Um diesen Character aber beyzubehalten, muste die zweyte Melodie, ohne nach einer andern Tonleiter zu singen, ihren Umfang in dieser nothwendig so nehmen daß die halben Töne eben die Lage bekämen, die sie in der Tonleiter der Hauptmelodie hatten. Dieses konnte, wie der Augenschein zeiget, nicht anders geschehen, als wenn sie von der Dominante aus bis auf die Octave der Tonica darüber gieng, also:



Auf diese Art bekamen die Tonleiter beyder Melodien einerley Character, und waren doch hinlänglich verschieden, ohne aus würklich verschiedenen Tonarten zu bestehen.

Folgende Vorstellung läßt auf einmal die Tonleitern der zwölf Kirchentöne, der sechs authentischen und sechs plagalischen übersehen.



Man kann nach der gegenwärtigen Einrichtung der Orgeln jeden dieser Töne, wenn es der Sänger halben nöthig wäre, höher oder tiefer transponiren. Aber bey diesen Versetzungen muß man genau Acht haben, daß die Lage der halben Töne, oder des sogenannten Mi-fa genau dieselbe bleibe, wie sie in der ursprünglichen Tonart ist.

Ich

Ich will noch anmerken, daß zwar ursprünglich diese doppelte Behandlung jedes Tones für Gesänge erfunden worden, da ein Chor dem andern antwortete; hernach aber auch bey Psalmen und Liedern für einen einzigen Chor bald die authentische, bald die plagalische Tonart durchaus gewählet worden.

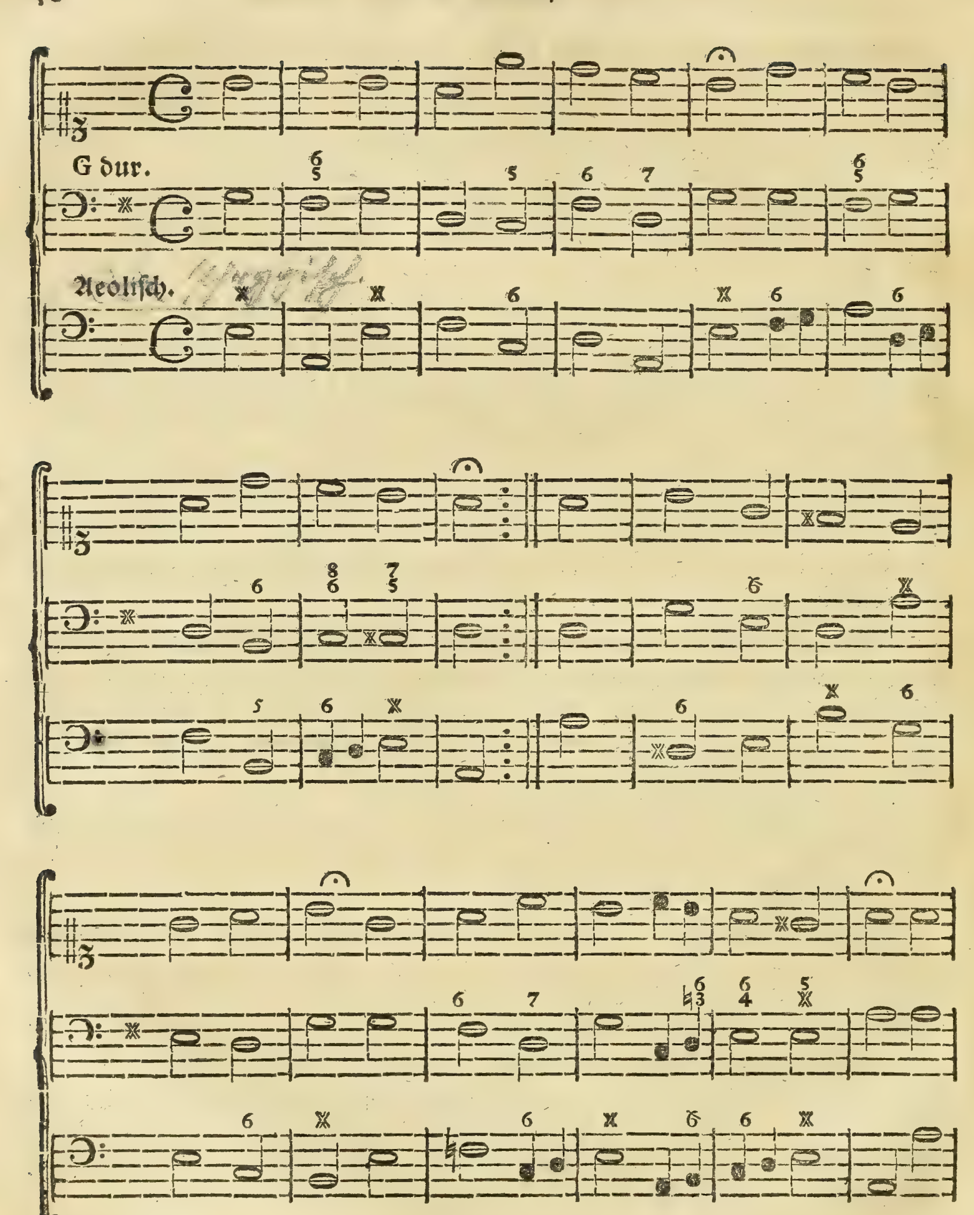
So ist zum Exempel das Lied: Jesus Christus unser Heyland, durchaus in Modo dorio authentico, das Lied aber: Christ lag in Todesbanden, durchaus in Modo dorio plagali.

Nach unserer heutigen Art, da man die Töne in zwölf Dur und zwölf Molltöne eintheilet, haben wir von den alten Tonarten eigentlich nur zwey, nemlich die jonische und die aeolische beybehalten; jene ist das Muster aller Durtöne, diese aller Molltöne. Indessen hat doch, wie wir unten sehen werden, jeder der zwölf Dur und der zwölf Molltöne seinen eigenen Character, der von der Temperatur herkömmt. Wollte man aber, wie so viele darauf dringen, die gleichschwebende Temperatur einführen, so würde in der That der ganze Reichthum der Töne sich lediglich auf zwey, nehmlich C dur und A moll einschränken, weil alsdann gar alle Durtöne bloße Transpositionen des andern, ohne das geringste Eigene des Characters, wären.

Die Kenntniß dieser alten Kirchentöne, und deren richtigen Behandlung, ist nicht bloß darum nothwendig, weil ohne sie der rechte Fugensaz nicht kann gelernet werden, wie aus dem, was ich hernach über diese Materie sagen werde, erhellet, sondern auch darum, weil die alte Art zu setzen würklich Vortheile hat, die wir in der neuen vermissen.

Wir haben verschiedene alte Kirchenlieder, die so voll Empfindung und Ausdruk sind, daß sie ohne merkliche Verminderung ihres Werthes nicht können nach der neuen Art umgesetzet werden.

Die alten Tonarten haben überdem mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation, als die neuere Art in so einfachen Gesängen zuläßt, wo man sich insgemein mit dem Accord der Tonica, und ihrer Ober- und Unterdominante behilft. Ich will zum Beyspiel das Lied: Ach Gott, vom Himmel sieh darein, mit der Harmonie, die seine Tonart an die Hand giebt, begleiten, und dasselbe Lied, wie es von einigen neuen Tonsetzern oder Organisten gesezt oder vorgetragen wird, hersetzen. Man müste nicht das geringste Gefühl haben, wenn man das nemliche Lied bey der ersten Harmonie nicht ausdruksvoll und vortreflich, bey der zweyten hingegen nicht äußerst schaal und ekelhaft finden sollte.


G dur.
Aeolisch.



Ich kann auch noch anführen, daß der delicateste der neuern Componisten, J. S. Bach, die Methode, nach den alten Kirchentönen zu setzen, vor nothwendig gehalten hat, wie aus dessen Catechismus-Gesängen zu sehen ist, deren so viele auf diese Weise gesetzet sind.

z. E. **Christ aller Welt Trost**, S. 13. und

Kyrie, Gott heiliger Geist, S. 15. welcher phrygisch und ins G versetzt ist.

Dies sind die heilgen zehn Gebot, S. 30., myxolydisch, auch S. 35. die Fuge über den nemlichen Gesang.

Wir glauben all' an einen Gott, S. 37., dorisch.

Vater unser im Himmelreich, S. 40., dorisch, aber ins E versetzt.

Christ unser Herr zum Jordan kam, S. 47., dorisch, ins E versetzt.

Aus tiefer Noth rc. S. 51., phrygisch.

Jesus Christus rc. S. 60., dorisch ins E versetzet, u. a. m.

Es scheinet auch keine leere Einbildung zu seyn, was die ältern Componisten so ofte und so übereinstimmend von der Verschiedenheit der Charactere der alten Kirchentonarten versichern. Ohne mich bey dem aufzuhalten, was wir bey den alten griechischen Schriftstellern von der verschiedenen Würkung der Tonarten finden, (da es nicht zuverläßig ist, daß unsere Kirchentonarten dieselben seyn, die die Griechen mit diesem Namen bezeichnet haben) (*) will ich nur die Anmerkungen einiger Neuern hierüber anführen.

Sie

*) Jedermann weiß z. B. daß von dem Timotheus gesagt wird, er habe den Alexander durch Gesänge in der phrygischen Tonart unwiderstehlich zum Kriege gereizet. Man hat zwar heut zu Tage keinen Begrif, wie bloß in einer Tonart so große Kraft

Sie leiten insgemein das eigene Gepräge jeder Tonart von der Lage der halben Töne, oder des Mi-fa her. Um die Würkung die daher entstehet zu empfinden, stelle man sich nur die zwey am meisten von einander abstechenden Tonleitern vor:

C, D, E, F, G, A, H, c.
E, F, G, A, H, c, d, e,

In dem ersten ist die Secunde, die Terz, die Sexte und die Septime groß, in der andern sind diese Intervallen klein. Setzet man noch hinzu, wie man sowohl in der einen, als in der andern Tonart, stufenweise auf oder absteigend auf diese Intervalle kommt, so begreift man leichte, wie verschieden der Charakter des Gesanges nothwendig herauskommen müsse, nachdem die eine oder andere dieser Tonleitern zum Grunde geleget wird. Die erstere hat offenbar etwas munteres, fröliches, da die andere durch ihre kleinere, einigermaßen verdrießliche und schleichende Schritte, etwas finsteres und schleichendes ausdrückt.

Man hat verschiedene alte Kirchenlieder, in denen der Ausdruck der Fröhlichkeit oder Traurigkeit, der Zuversicht und des Zweifels, und andere Empfindungen so offenbar sind, daß jedermann sie fühlet. Daß dieses aber größtentheils von der guten Wahl der Tonart herkomme, wird dadurch offenbar, daß diese Charaktere sich fast ganz verlieren, wenn man die Tonart verändert.

Es kann wohl seyn, daß einige zu bestimmt von dem eigenthümlichen Charakter jedes Tones gesprochen haben; aber etwas davon ist gewiß, und jedem empfind-

Kraft liege. Wir können auch nicht mit Zuverläßigkeit sagen, wie die griechischen Tonarten beschaffen gewesen, oder von ihren Componisten behandelt worden. Indessen will ich denen, die sich noch mit Erforschungen über die Musik der Alten abgeben, hier die Muthmaßung eines Gelehrten über diesen Punkt zur Prüfung anheim stellen. Er meinet, das, was die Griechen Tonarten genennet haben, sey eben nicht ein besonderes Tonsystem, sondern eine, nach einem solchen Tonsystem besonders charakterisirte Melodie, wie etwa gegenwärtig die National-Melodien verschiedener Völker. Wenn man also bey den Alten findet, daß ein Gesang in phrygischer, dorischer oder einer andern Tonart gesezt gewesen, so meinet er, müsse man so etwas darunter verstehen, als itzt, wenn man sagt: polnisch, englisch, sicilianisch. Denn ohnstreitig haben die National-Tanzmelodien ihre sehr gut bestimmte Charaktere des Ausdruks.

empfindsamen Ohr fühlbar. Ich will die Charaktere der verschiedenen Töne, wie Prinz und Buttstett sie angegeben haben, hieherseßen; der erste sagt:

Die jonische Tonart sey lustig und munter.
Die dorische Tonart sey temperirt, andächtig.
Die phrygische Tonart sey sehr traurig.
Die lydische Tonart sey hart, unfreundlich.
Die myxolydische Tonart sey lustig, etwas gemäßiget.
Die äolische Tonart sey gemäßiget, zärtlich, etwas traurig.

Buttstett giebt den Charakter jedes sowohl authentischen als plagalischen Tones so an:

Der dorische, munter, freudig, und gravitätisch.
Der hypodorische, [3]) einfältig, demüthig, traurig.
Der phrygische, ganz traurig, auch lieblich und angenehm.
Der hypophrygische, kläglich, weinerlich.
Der lydische, drohend.
Der hypolydische, *
Der myxolydische, ernsthaft.
Der hypomyxolydische, bescheiden.
Der äolische, angenehm, lieblich.
Der hypoäolische, seufzend, weinerlich, traurig, versöhnlich.
Der jonische und hypojonische munter, lustig, frölich.

Ich lasse diese Bestimmungen der verschiedenen Charaktere dieser Tonarten dahin gestellet, und will nur das, was ich mir hierüber völlig zu behaupten getraue, hier anführen.

Ueberhaupt ist jedes Intervall, das sich von andern gleiches Namens unterscheidet, von anderer Würkung, denn ein anders ist eine kleine Secunde, als e-f, und ein anders eine große oder übermäßige Secunde, als c-d oder f-gis, und so mit den übrigen.

Wenn auch gleich die Intervalle von Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. für sich in ihren Verhältnissen völlig gleich sind, so werden sie dennoch durch die verschiedenen inliegenden Secunden im Affekt sich unähnlich. Z. E. bey den kleinen Terzen, wo einmal der halbe Ton nach dem ersten, und das andremal nach dem zweyten Ton zu stehen kommt, als:

e f g; d e f.

Dann ist die Würkung des nemlichen Intervalles durch die Harmonie, die zum

[3]) Der erstere ist immer authentisch, der andere plagalisch.

Grunde liegt, wieder verschieden. Z. E. e, f, g, in der phrygischen Tonart ist ganz verschieden gegen e, f, g, wenn diese Töne in der jonischen Tonart von der Terz zur Quinte des Haupttones steigen; und wieder ein anderes, wenn diese Töne in der dorischen Tonart von der Secunde zur Quarte des Haupttones steigen, und noch von ganz anderer Würkung, wenn sie von der Quinte zur Septime in der äolischen Tonart steigen. Dieses läßt sich überhaupt von allen Intervallen behaupten.

Durch die verschiedene Lage der halben Töne in den Quarten und Quinten, aus denen die Tonleitern, die die alten Tonarten bestimmen, zusammengesezt sind ist also begreiflich daß jede Tonart etwas ihr eigenthümliches haben, und zu diesen oder jenen Ausdruk schicklicher seyn müsse, als die übrigen.

Die jonische Tonart hat lauter wohlklingende und fröhliche Fortschreitungen, von ihrem Hauptton an gerechnet, als C D, C E, C F, C G, C A, nur die Fortschreitung von C ins H ist wiedrig, daher man sich derselben auch nur alsdenn bedienet, wenn man etwas hartes und widriges ausdrücken will.

Die dorische hat auch gute Fortschreitungen, als: D E, D F, D G, D A; nur D H ist hart, und wird daher auch selten gesezt. In dem jonischen Modo hat jeder Ton des Dreyklangs vom Hauptton eine gute Quarte: C F, E A, G c, da hingegen in dem dorischen Modo die Terz F, eine widrige Quarte FH hat. Man wird leicht den Unterschied einerley Melodie in diesen zwey Modis bemerken. Z. B.



So angenehm dieser melodische Saz in dem ersten Beyspiel ist, so hart und wiedrig ist er in dem zweyten.

Im Phrygischen sind die Fortschreitungen vom Haupttone alle gut, E F, E G, E A, E H, E c, E d, E e.

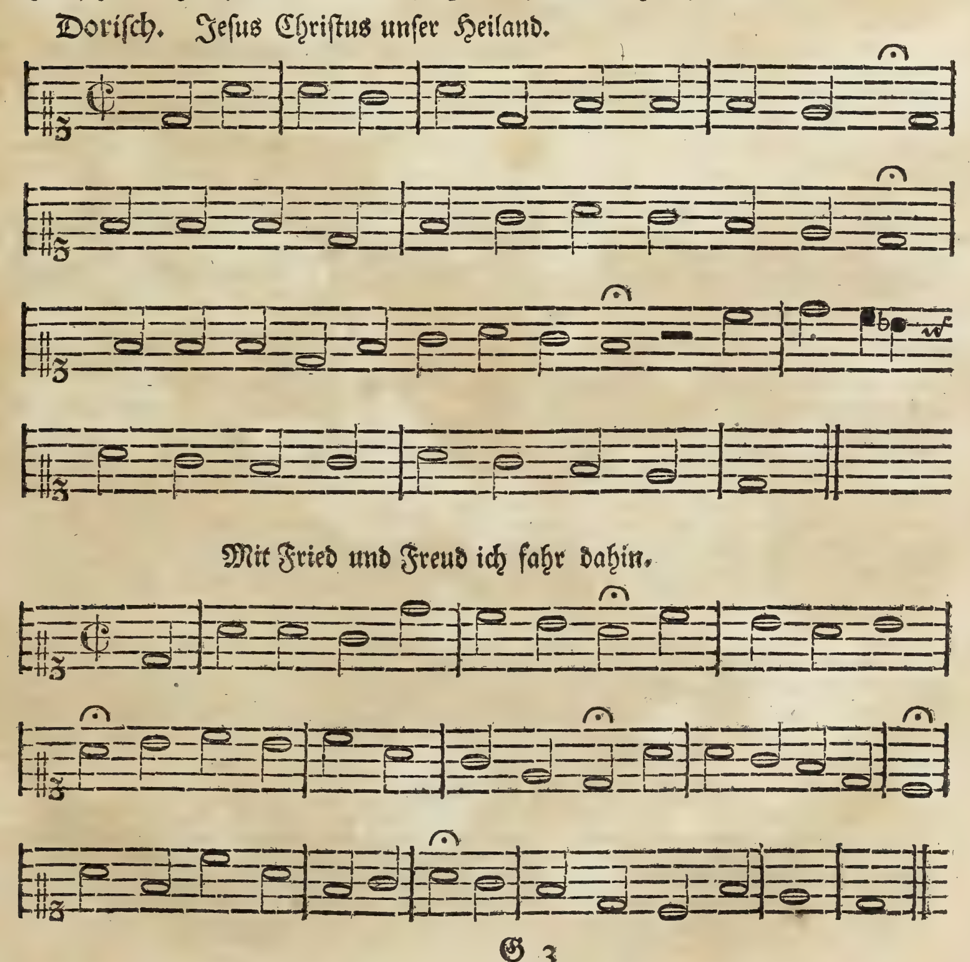
Die äolische Tonart ist mit der phrygischen bis auf die Secunde vom Hauptone gleich. Dennoch verursachet die kleine Secunde E F in der phrygischen Tonleiter eine Traurigkeit, die sich über die ganze Tonart erstrecket, und die im Aeolischen nicht empfunden wird.

Die lydische Tonart F G A H c d e f ist ohnstreitig die widrigste und unfreundlichste, weil gleich der erste Ton keine vollkommne Quarte hat.

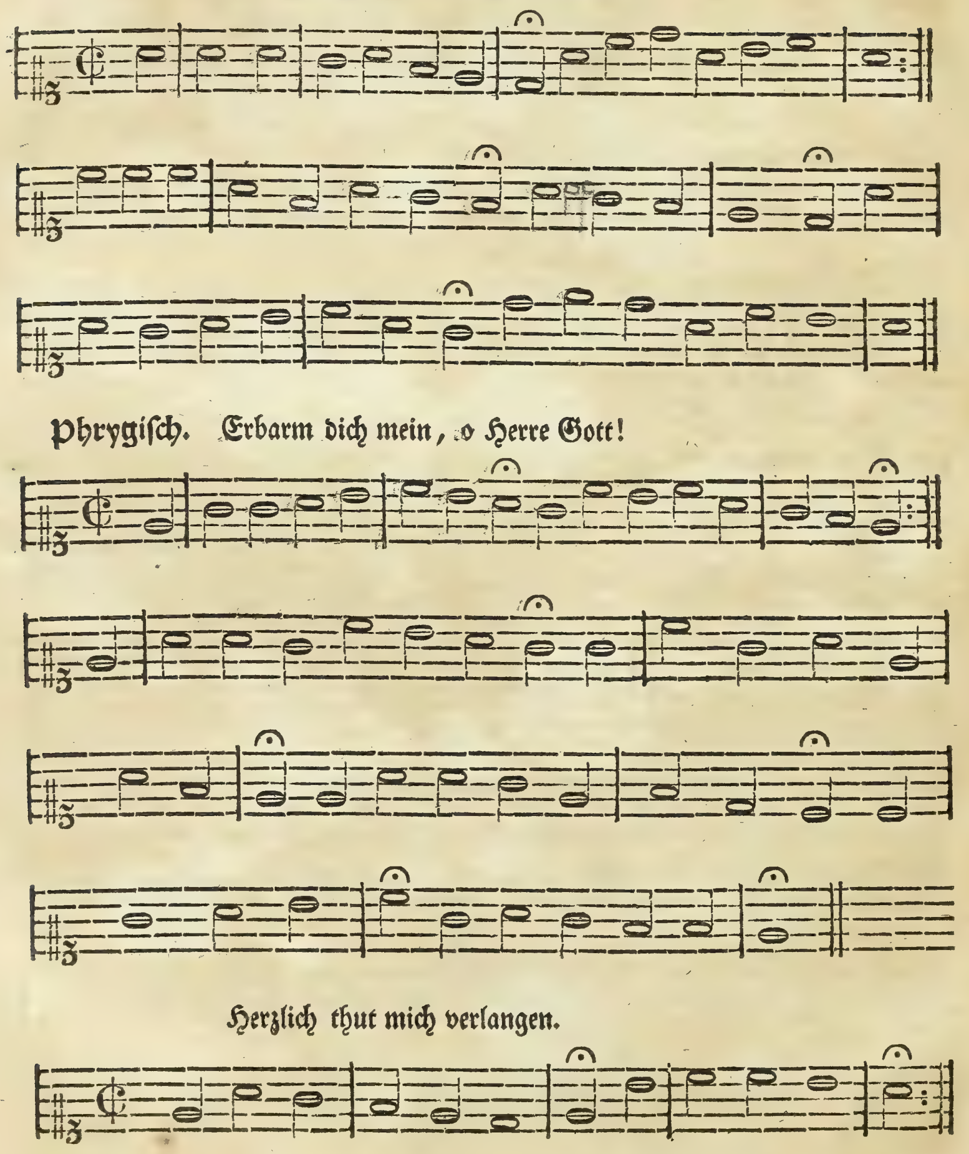
Die

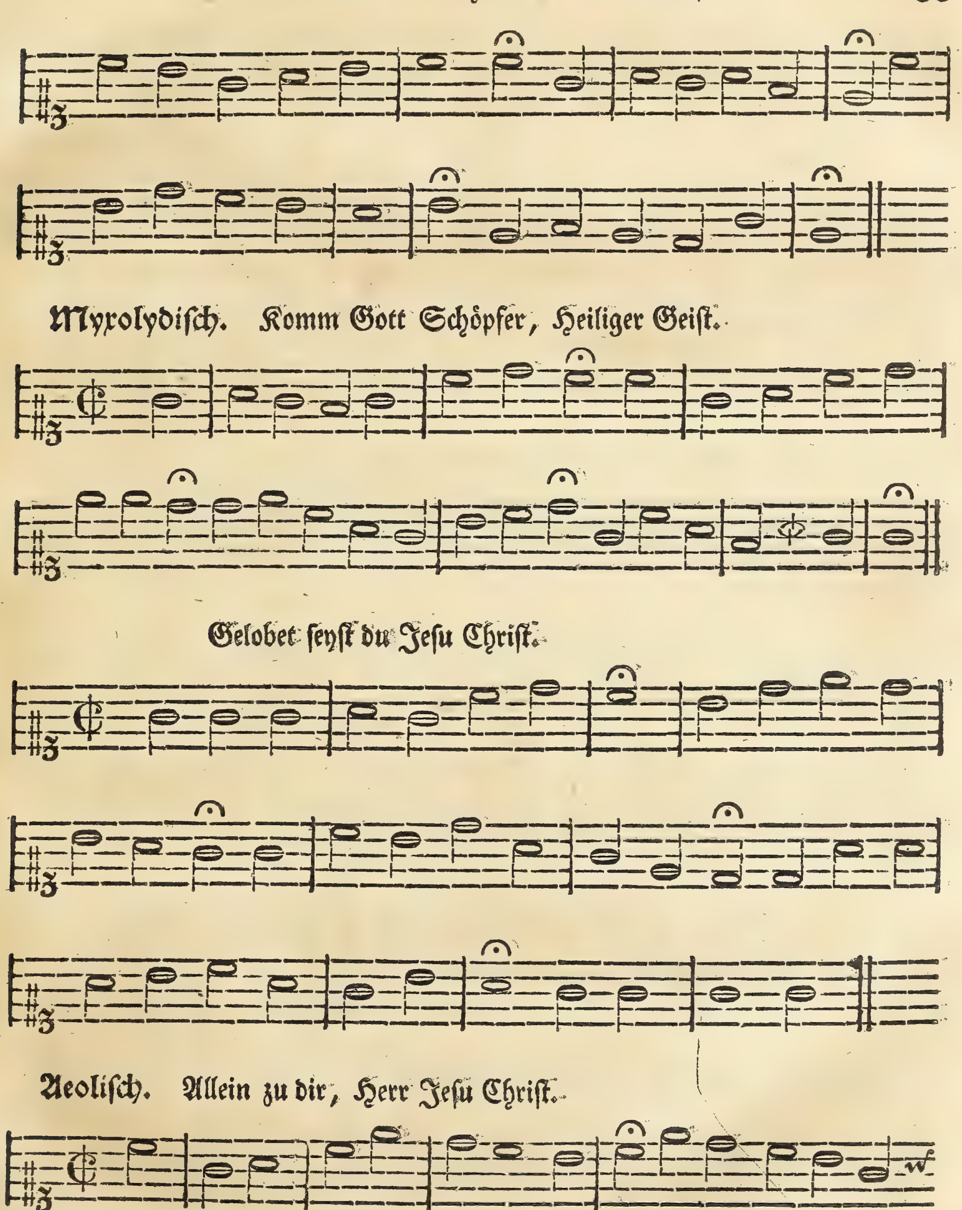
Die myxolydische Tonart ist wegen Mangel des Subsemitoniums bey weitem nicht so vollkommen als die jonische, hat aber übrigens, wie diese, lauter reine Intervalle vom Hauptton. Die Ausweichung in die Untersecunde vom Hauptton giebt dieser Tonart eine Würde, die in der jonischen nicht erhalten werden kann. Wird diese Ausweichung aber vermieden, so schickt sie sich sehr zum lebhaften und muntern Ausdruck.

Als melodische Beyspiele mögen folgende Choräle dienen, in welchen die Fortschreitungen jeder Tonart aufs genaueste beobachtet sind:



Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

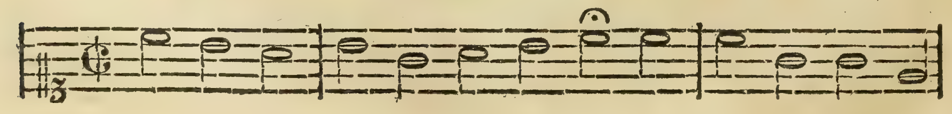



Myxolydisch. Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist.
Gelobet seyst du Jesu Christ.
Aeolisch. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

Dieser Choral ist um eine Quinte tiefer versetzt.

Jonisch. Vom Himmel hoch da komm ich her.





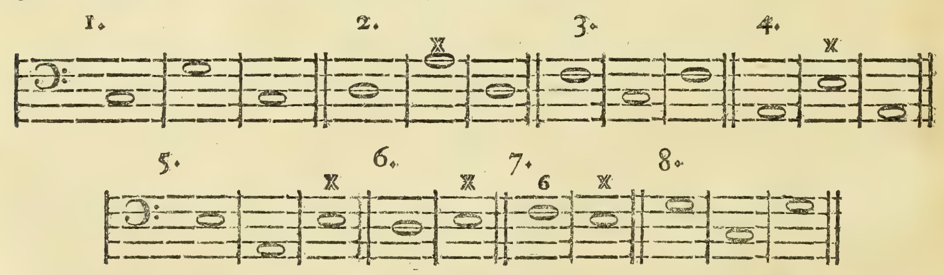
In diesen Melodien ist jede Tonart ganz genau bestimmt, denn in der dorischen kömmt jederzeit die große Sexte H von D vor, in der äolischen die kleine Sexte F von A, in der phrygischen die kleine Secunde F von E, hingegen in der äolischen oder dorischen die große Secunde H von A, und E von D, in der myxolydischen die große Untersecunde, oder kleine Septime vom Haupttone, F von G, hingegen in der jonischen die kleine Untersecunde, oder große Septime vom Haupttone, H von C.

Die erste Ueberlegung des Componisten, zu Erfindung einer guten und ausdrucksvollen Melodie, muß auf die Wahl der Tonart gerichtet seyn. Wenn er also Kirchenstücke nach den alten Tonarten zu setzen hat, so kann er die Verschiedenheit der Charaktere und des Eigenthümlichen derselben, nicht aus den Augen setzen. Nachdem ich also über diesen Punkt das Nöthige angemerkt, will ich nun von der nähern Behandlung aller dieser alten Tonarten sprechen.

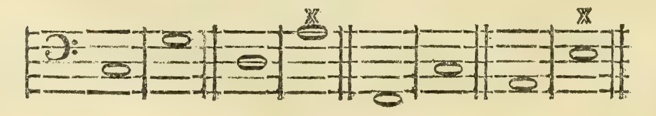
Wollte man die alten Tonarten ganz strenge, das ist, so behandeln, daß man sich nirgends, weder in der Melodie, noch in der begleitenden Harmonie,

einen Ton erlaubte, der nicht in der Tonleiter lieget, so würden allerdings sehr eingeschränkte und unvollkommene Compositionen davon hervorkommen. Die Alten haben eben deswegen, weil sie die gar zu eingeschränkte Beschaffenheit ihrer Tonleiter gefühlet haben, nach und nach die nothwendigen Semitonia eingeführet. Daher ist die beste Art, diese Töne zu behandeln, wohl diese, daß man sowohl in der Hauptmelodie, als im Basse die Töne, die nicht in der Tonleiter der gewöhnlichen Tonart liegen, so viel möglich vermeide, und z. B. in D kein B, in E kein Fis, in F kein b, in G kein fis brauche, dennoch aber, besonders in den Mittelstimmen zu Vermeidung eines Tritons, oder sonst zu mehrerem Wohlklang sich dieselben erlaube. Hauptsächlich ist das Subsemitonium modi bey allen Cadenzen, die mit dem Dominantenaccord gemacht werden, nöthig.

Man kann aber nicht in allen Tonarten auf einerley Art schließen, sondern einige schließen durch den Accord der Ober- andere der Unterdominante. Die jonische, dorische, lydische und aeolische Tonart schließen durch den Accord der Oberdominante, S. 1. 2. 3. 4. Die phrygische hingegen durch den Accord der Unterdominante und zwar in den Accord der Tonica mit der großen Terz, S. 5. oder auch durch den Accord der Untersecunde der Tonica, oder dessen erste Verwechslung, S. 6. 7. Die myxolydische schließt auch durch den Accord der Unterdominante, weil ihre Oberdominante keine große Terz in der Tonleiter hat. S. 8.



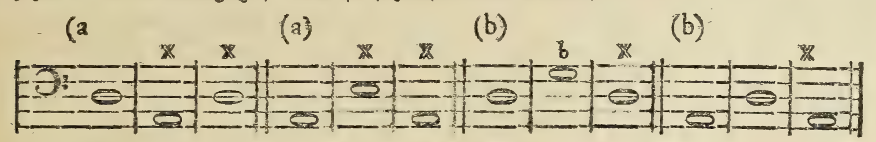
Man schließt auch gern in den alten Tonarten mit einem halben Schluß von dem Accord der Tonica auf den Accord der Dominante mit der großen Terz. Z. B. in der jonischen, dorischen, lydischen und aeolischen Tonart:



Hie-

Hievon sind aber die phrygische und myxolydische Tonart ausgenommen, als deren Dominanten keine große Terz in der Tonleiter angeben. Wollte man in der myxolydischen Tonart der Dominante durchaus die große Terz geben, so würde die Tonart dadurch gleich jonisch. Hingegen kann man den Dominanten der dorischen und aeolischen Tonart die große Terz zufügen, ob sie gleich ebenfalls sich nicht in ihren Tonleitern befindet, weil sie dem ohngeachtet von den übrigen Tonarten ganz verschieden bleiben.

Einige behaupten, daß man in den alten Tonarten bey förmlichen Schlüssen auf der Tonica allezeit die große Terz derselben anbringen müsse, wenn dieselbe sich gleich klein in der Tonleiter befinde. Dieser Schluß ist aber hart und verwerflich, wenn man nemlich von der Dominante zur Tonica schließet, wie bey (a) in der dorischen und aeolischen Tonart; hingegen sehr wohlklingend und nothwendig, wenn man durch den Accord der Unterdominante mit der kleinen Terz zur Tonica übergeht, und so schließet wie bey (b).



Unter den Kirchenliedern finden sich einige, die nicht mit dem Hauptton schließen. So ist z. B. das S. 54 angeführte Lied: Durch Adams Fall 2c. dorisch, schließt aber in der Quinte des Haupttones. Solche Schlüsse müssen der Haupttonart gemäß behandelt werden. Daher würde es fehlerhaft seyn, wenn man den angeführten Choral in A mit der kleinen Terz schließen wollte, sondern der Schluß muß folgender seyn:



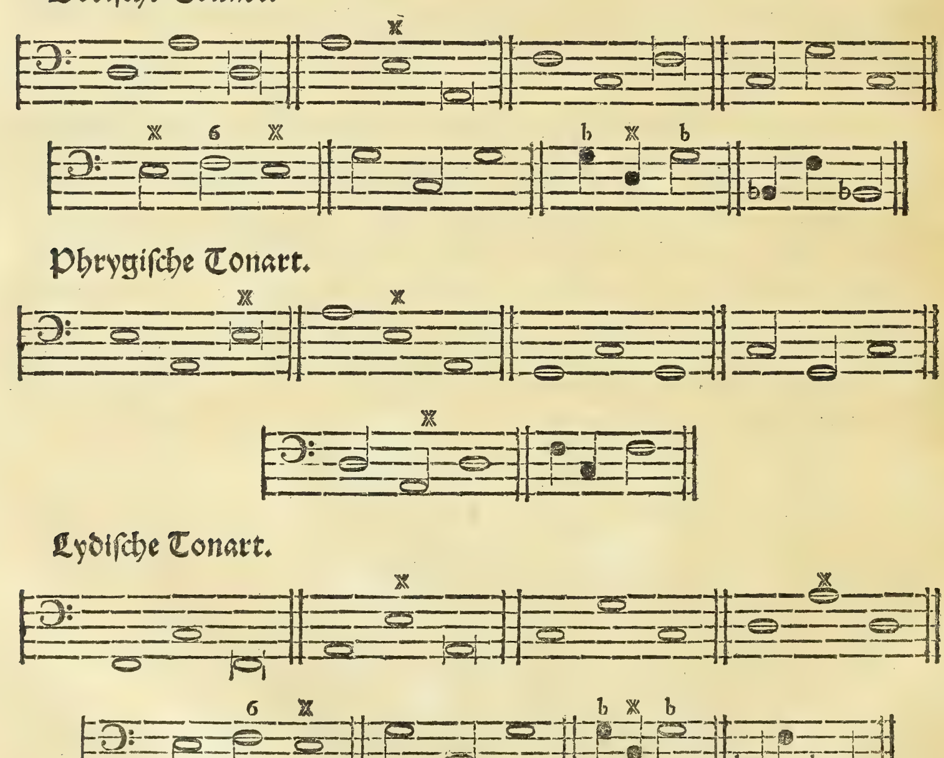
Bey den Ausweichungen muß die Tonica des Tones, worinn ausgewichen wird, die Terz behalten, die die Tonleiter des Haupttons angiebt. So wird z. B. in der dorischen Tonart in die Unterquinte mit der großen Terz ausgewichen, in der aeolischen hingegen, die unsere heutige Molltonart ist, in die Unterquinte mit der kleinen Terz. In der lydischen Tonart wird in die Secunde

 mit

mit der großen Terz ausgewichen, in der jonischen hingegen, die unsere heutige Durtonart ist, in die Obersecunde mit der kleinen Terz.

Daß die alten Tonarten weit reichhaltiger an Modulation seyn, als die unsrigen, erhellet aus folgender Vorstellung, wo die Schlußcadenzen jeder Tonart angezeigt sind, worin man von der Haupttonart ausweichen kann. Durch die längern und kürzern Notengattungen hat man ohngefehr anzeigen wollen, wie lange man sich in solchen Stücken, wo in allen den angezeigten Tonarten ausgewichen wird, in der Nebentonart aufzuhalten habe. Die mit Viertelnoten angezeigten Cadenzen gehören unter die ungewöhnlichern und fremden Ausweichungen, deren man sich nur in langen Stücken bedienet.

Dorische Tonart.





Myxolydische Tonart.



Aeolische Tonart.



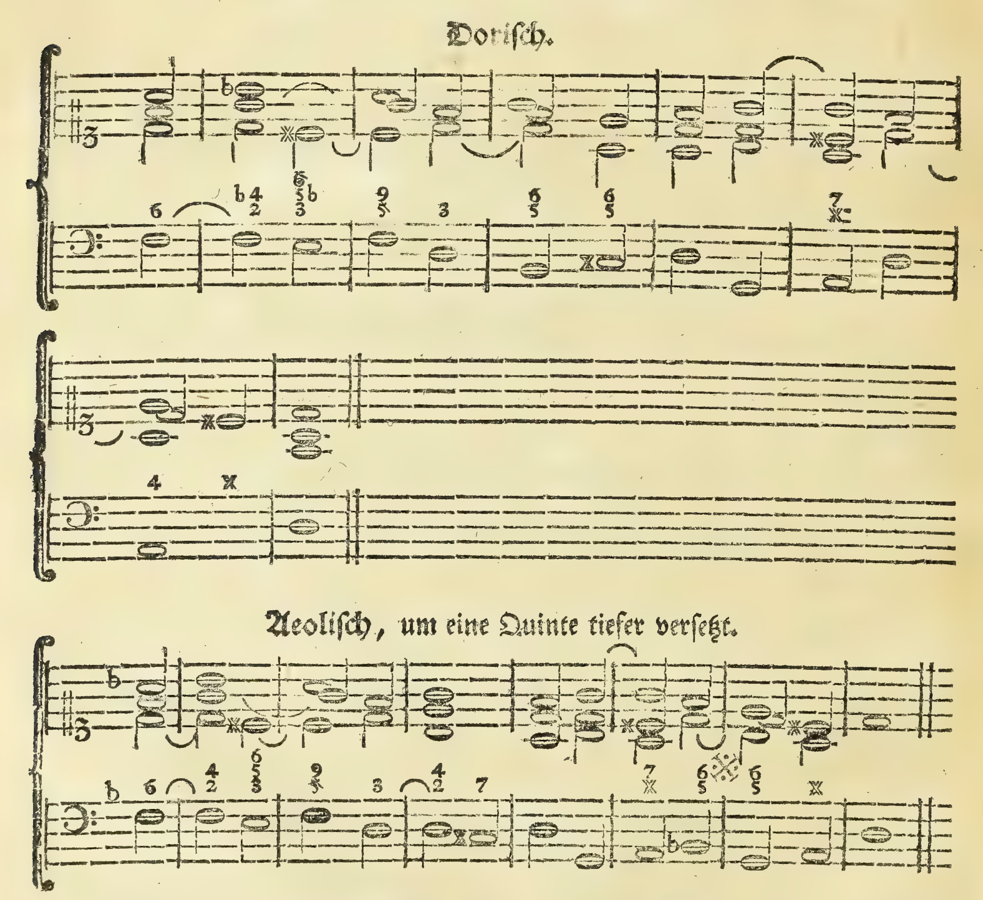
Jonische Tonart.



Hier muß noch angemerkt werden, daß unter den alten Kirchenliedern sich einige von zweydeutiger Tonart befinden, so daß man bey dem ersten Blick nicht gleich errathen kann, aus welchem Ton sie gehen. In solchem Fall darf man nur auf die Ausweichungen sehen, um die Haupttonart zu finden, und die Harmonien danach einzurichten. Sind die Ausweichungen aber von der Beschaffenheit, daß sie zweyerley Tonarten zukommen können, so finden auch beyde Tonarten statt, und man wählt alsdenn diejenige, die dem Ausdruck des Liedes am mehrsten entspricht. So ist die Melodie zu dem Liede: **Nun kommt der Heyden Heyland**, so wol dorischer als äolischer Tonart; desgleichen auch der Choral: **Auf meinen lieben Gott**. Die Lieder: **Christ lag in Todesbanden**, und **Kyrie Gott Heiliger Geist**, können sowol phrygisch, als äolisch

behandelt werden, u. a. m. Hingegen in Fugensätzen von zweydeutiger Tonart läßt die Antwort sogleich die Haupttonart, erkennen, wie an seinem Ort wird gezeigt werden.

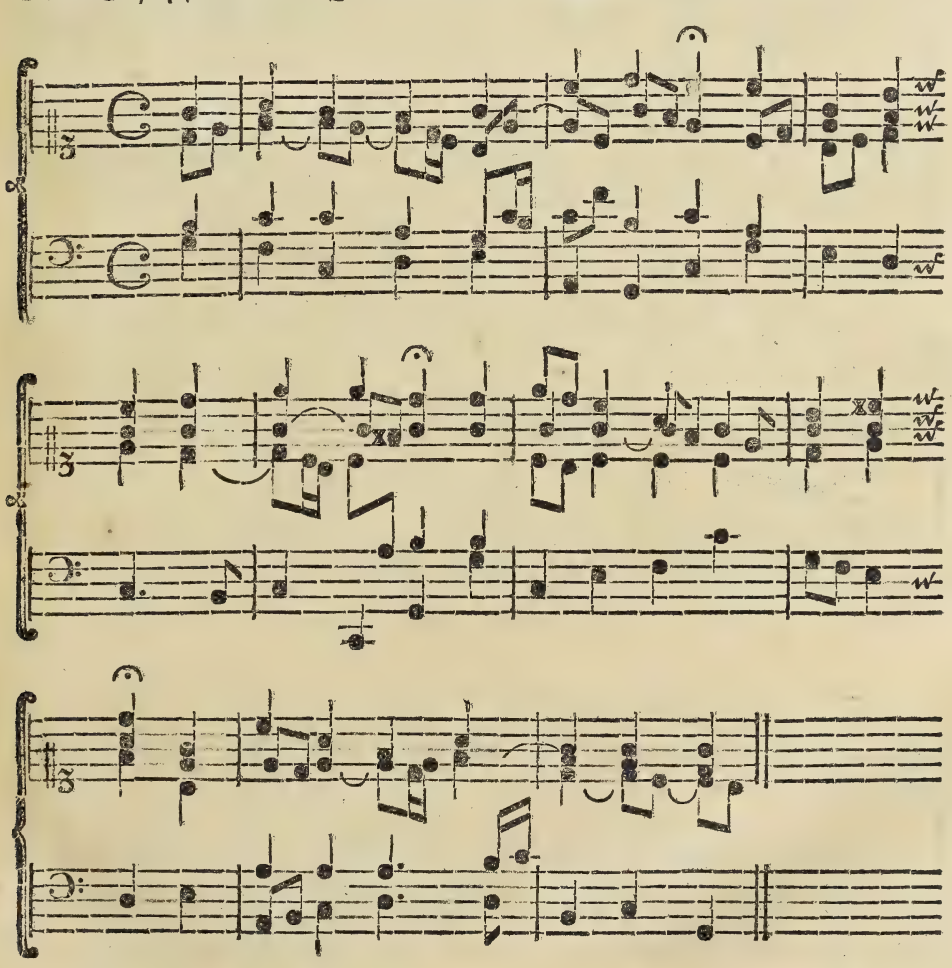
Dies sind die Hauptsachen, die bey Behandlung der alten Tonarten zu beobachten sind. Ich will hier einige Beyspiele beyfügen, die zu Erläuterung der gegebenen Anmerkungen dienen können:



Das erste Exempel ist dorisch, weil außer dem ersten b des zweyten Takts, durchgängig h als die große Sexte des Haupttones angebracht ist. Das zweyte

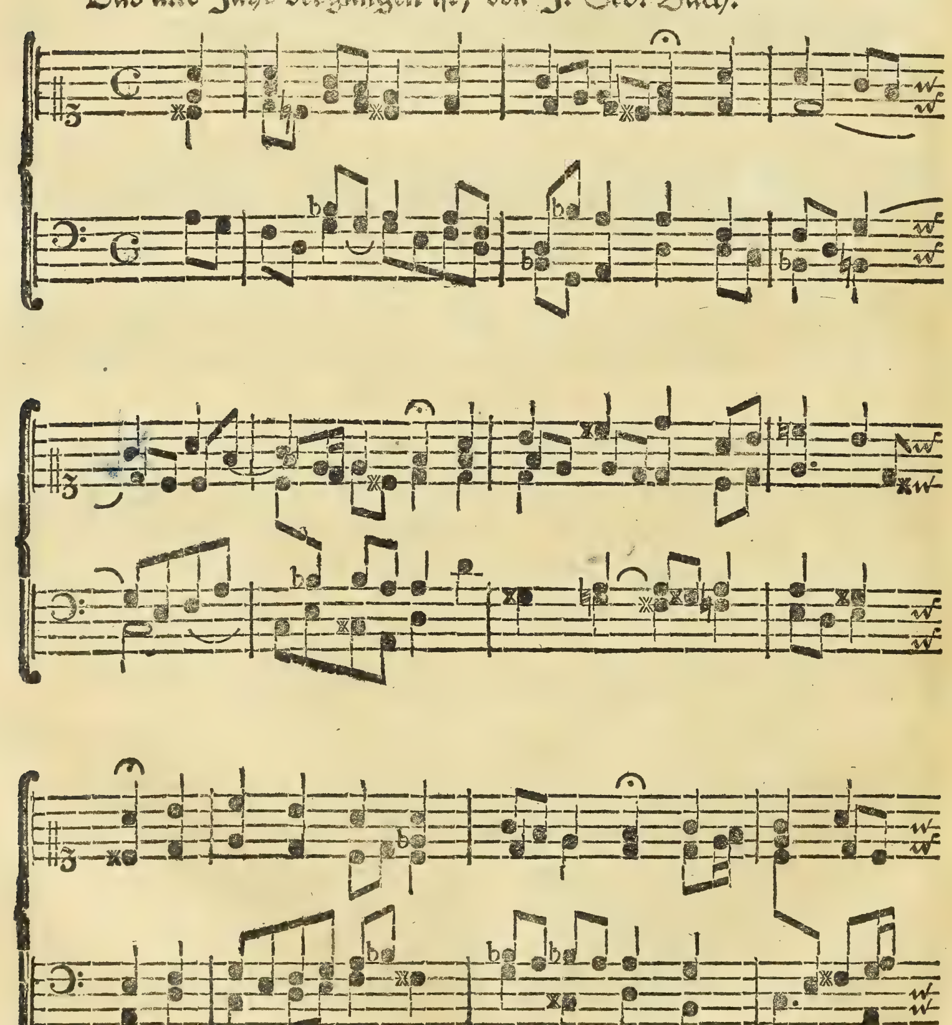
ist, ohngeachtet der nemlichen Melodie in der Hauptstimme aeolisch, weil durchgängig die kleine Sexte des Haupttones angebracht ist. Dieses verursacht, daß das erste Beyspiel sich weit würdiger und anständiger als das zweyte, und dieses weit weichlicher und zärtlicher als das erste ausnimmt.

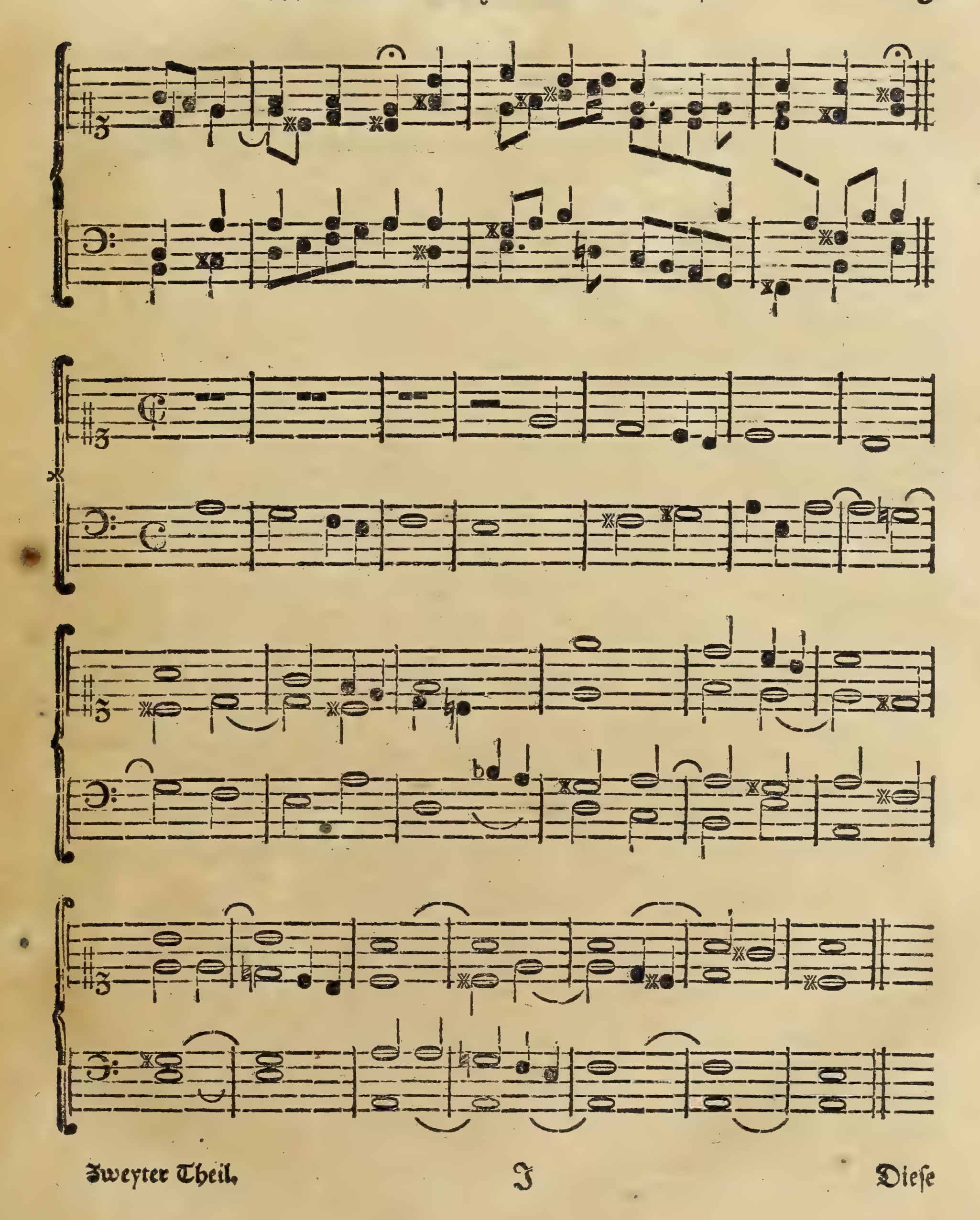
Ein Beyspiel der strengsten Behandlung ist folgender Choral: **Komm Gott Schöpfer** 2c. von J. Seb. Bach, in der myxolydischen Tonart.



Andere Beyspiele, wo der angenehmeren und fließenderen Modulation wegen, bald die kleine, bald die große Sexte und Septime in der harmonischen Begleitung angebracht ist, sind folgende:

Das alte Jahr vergangen ist, von J. Seb. Bach.





Diese Art der harmonischen Behandlung der alten Tonarten ist ohnstreitig die vollkommenste, weil sie dadurch den größten Reiz und die höchste Mannigfaltigkeit für das Ohr erhalten. Auch waren die den Alten unbekannten Töne nicht so bald eingeführt, als man in der Figuralmusik für die Kirche sich insgemein nur dieser Schreibart bediente. Man schränkte sich aber dabey bloß auf die jonische und aeolische, als die leicht faßlichsten von allen Tonarten ein, wovon die erste die Dur- und die zweyte die Molltonart benennet wurde, und die nach Beschaffenheit der damaligen temperirten Orgeln nur in sechs Töne versetzt werden konnten, so daß man in allem nur acht Töne oder Tonarten hatte, die von einigen auch Kirchentonarten benennet werden. Diese waren nach ihrer Ordnung folgende: 1) D moll, 2) G moll, 3) A moll, 4) E moll, 5) C dur, 6) F dur, 7) G dur und 8) A dur. In der Choral-Musik hingegen behielt man die sechs alten Tonarten bey, die von einigen ganz strenge, nemlich ohne Einmischung von fremden, in der Tonleiter nicht befindlichen Tönen, von andern aber etwas freyer behandelt wurden. Heut zu Tage werden die alten Tonarten, zumal in protestantischen Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachläßiget; dies ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in katholischen Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann. So gut eine solche Musik auch ausgearbeitet seyn mag, so ist sie in der Kirche doch allezeit von matter, wo nicht den Empfindungen der Andacht ganz entgegengesetzter Würkung. Man höre dagegen eine von guten Meistern in den wahren Kirchentonarten ausgearbeitete Musik, eine Messe von Prenestini, Leonardo Leo, Lotti, Franc. Gasparini, Frescobaldi, Battiferri, **Fux**, **Hendel**, **J. S. Bach**, **Froberger**, **Zelenka**, u. a. Ja man höre dagegen blos einen simpeln Choral! welche Kraft! welche der Kirche und der Religion anständige Würde! welche Hoheit des Ausdrucks! Freylich sind es die Tonarten nicht allein, die das bewürken, aber niemand wird läugnen können, daß sie aufs kräftigste dazu beytragen. Ich kann bey dieser Gelegenheit meinen gerechten Unwillen nicht verbergen, den ich allezeit empfinde, so oft ich mich der neuen Choralgesänge erinnere, die zu den schönen Kirchenliedern Gellerts, Cramers u. a. gesetzt, und zum Theil in einigen protestantischen Ländern schon eingeführet sind. Kann etwas der Religion entheiligenderes gedacht werden, als Choralgesänge, die mit unsern gemeinesten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben, und müssen viele Christen dadurch nicht mehr zum Aergerniß als zur Andacht gereizt werden?

Die Vernachläßigung der alten Tonarten wird auch noch den gänzlichen Verfall der Fugen nach sich ziehen, oder hat ihn vielmehr schon nach sich gezogen: denn wie selten kömmt hie oder da noch eine regelmäßige Fuge zum Vorschein? Wie sehr die Kenntniß dieser Tonarten aber zum Fugensatz nothwendig sey, wird an einem andern Ort erwiesen werden.

II. Von den Tönen und Tonarten der neuen Musik.

Das Tonsystem der Alten gab, wie aus dem Vorhergehenden erhellet, nur sechs verschiedene Tonleitern, deren jede ihre besondere Tonica, oder ihren Grundton hatte. Und da jede dieser Tonleiter auf eine doppelte Weise behandelt wurde, authentisch oder plagalisch, so entstunden daher in allem zwölf Tonarten. Nach unserm heutigen Tonsystem, dessen Beschaffenheit ich im ersten Theil hinlänglich beschrieben und durch Zahlen nach dem genauen Verhältniß der Töne bestimmt habe, kann jede Sayte der Octave zur Tonica gemacht werden, so daß wir itzt zwölf Grundtöne haben, da die Alten deren nur sechs hatten. Außerdem aber ist unser System noch so eingerichtet, daß jede Tonica zwey brauchbare Tonleitern hat, eine mit der großen Terz, die andere mit der kleinen. Folglich haben wir in allem 24 verschiedene Tonleitern, zwölf nach der großen oder Durtonart und zwölf nach der kleinen, oder Molltonart.

Ich habe zum ersten Theil eine Tabelle verfertiget, aus welcher mit einem Blik zu übersehen ist, wie jede dieser zwölf dur- oder moll- Tonleitern sich durch verschiedene eigene Intervalle von den übrigen auszeichnet. Hier ist nun der Ort, wo ich von den Charaktern dieser Tonleitern in Rüksicht auf die Beschaffenheit der Melodie, zu sprechen habe, um jungen Componisten zu zeigen, was sie in besondern Fällen in Absicht auf die Wahl des Tons und der Tonart [3]) jedesmal zu überlegen haben.

[3]) Die Wörter **Ton** und **Tonart** werden nicht immer in ihrer genauen Bestimmung gebraucht, und gar ofte mit einander verwechselt. **Ton** bedeutet die Tonleiter, in so fern diese oder jene Sayte ihre **Tonica** ist; z. B. aus dem Ton C setzen, heißt die Saite C zur Tonica nehmen. Nun hat jede Sayte eine doppelte Tonleiter, nehmlich dur oder moll. **Tonart**, bedeutet die Tonleitern in so fern sie für dieselbe Tonica dur oder moll ist.

Will man bestimmt sprechen, so muß man sagen, die neuere Musik habe zwölf **Töne**, und jeder **Ton** zwey Tonarten; also nicht, weder 24 Töne noch 24 Tonarten, sondern 24 verschiedene Tonleiter, die zwölf Töne, jeden von zweyerley Tonart, ausmachen.

Der wichtigste Unterschied kommt von den zwey Tonarten her; so daß die zwölf Durtöne auf der einen, und die zwölf Molltöne auf der andern Seite, zwey im Charakter sehr verschiedene Classen ausmachen.

Die Durtöne überhaupt, unterscheiden sich von den Molltönen durch folgende Eigenschaften:

Durtöne haben,	Molltöne haben,
die große Terz,	die kleine Terz,
die große Sexte,	die kleine Sexte,
die große Septime.	die große Septime im Aufsteigen, die kleine Septime im Absteigen.

Der Grund warum in den weichen Tonarten die aufsteigende Tonleiter von der absteigenden verschieden ist, liegt darin, daß man im Aufsteigen, um in die Oktave schließen zu können, die große Septime als das Subsemitonium, oder wie es die Franzosen sehr wohl nennen, den ton sensible, nöthig hat. Daher muß um dieses Intervalls willen im Aufsteigen auch aus der kleinen Sexte eine große gemacht werden, damit von der kleinen Sexte kein übermäßiger Secundensprung zu der großen Septime entstehe. Z. B.

A H c d e fis gis a, aufsteigend.
a g f e d c H A, absteigend.

Da nun in jeder Melodie die Terzen und Sexten die Intervalle sind, die am östersten gehöret werden, so läßt sich schon daraus sehen, daß die Verschiedenheit der Charakter zwischen den dur und moll Tönen sehr beträchtlich seyn müsse, und daß die Durtonarten überhaupt (weil die großen Terzen und Sexten consonirender sind, als die kleinen) angenehmer, fröhlicher, von mehr Harmonie und vollerem Klang sind, als die Molltonarten.

Für diejenigen, welche dem Ursprung der beiden Tonarten tiefer nachforschen und den Grund ihres Unterschieds näher einsehen wollen, dienet folgende Anmerkung:

Die vollkommenste und beruhigendste Harmonie ist diejenige, die die Töne hören läßt, die die Berührung einer Sayte, oder einer Pfeife, wenn in dieselbe nach und nach stärker geblasen wird, angiebt. Wie bekannt, so folgen sie den Zahlen nach in dieser Ordnung:

1	2	3	4	5	6	7	8
C	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	(i) [4]	$\bar{\bar{c}}$

Nach

4) Von diesem i siehe die Anmerkung S. 24. im ersten Theil.

Nach diesen consonirenden Tönen giebt die Natur in der vierten Octave zwischen zwey consonirende einen dissonirenden Ton an, nemlich:

+		+		+		+		+
8	9	10	11	12	13	14	15	16
c	d	e	f	g	a	(i)	h	$\bar{c}$

die mit + bezeichneten Töne sind consonirend. Dies ist die eigentliche diatonische Scala.

In der fünften Octave entstehen halbe Töne:

16	17	18	19	20	ꝛc.
C	×C	D	×D	E	ꝛc.

dies ist die wahre chromatische Tonleiter.

In der sechsten Oktave entstehen Viertelstöne:

32	33	34	35	36	37	38	39	40	ꝛc.
C	+C	×C	×+C	D	+D	×D	×+D	E	ꝛc.

welches die enharmonische Tonleiter ist. Der Viertelston ist hier mit +, der halbe mit ×, und der Dreyviertelston mit ×+ bezeichnet.

Die ersten drey Oktaven bestimmen nur die vollkommensten Consonanzen, die den harten Dreyklang ausmachen. Die vierte Oktave aber stellt die vollkommenste Tonleiter dar, die die Durtonart genennet wird. Diese Tonart ist daher die natürlichste und faßlichste, und zu dem Ausdruk muntrer Empfindungen vorzüglich geschickt.

Es ist nicht zu zweifeln, daß die übrigen gegen den Grundton dissonirenden Töne, in der Entfernung worin sie vorkommen, von 1 bis 1024, der consonirenden Harmonie keinen Eintracht verursachen, wenn sie zusammen gehört werden, welches auch die Mixturen in den Orgeln beweisen; denn der Abstand dieser Töne von dem Grundton verursacht, daß das Ohr sie gar nicht oder doch schwer gegen einander vergleichen kann; überdies sind die dem Grundton am nächsten liegenden Töne consonirend, und stärker, als die dissonirenden, die um viele Oktaven von ihm entfernet sind.

Die Molltonart hat keinen so natürlichen Ursprung. Durch die Zufügung der Quinte zu der kleinen Terz

5	6	$7\frac{1}{2}$	10
E	G	H	e

geht diese Tonart von der natürlichen Entstehung der Töne ab, und verursacht dadurch dem Gehör mehrere Anstrengung, als die Durtonart. Sie ist daher bey weitem nicht so vollkommen und beruhigend, als diese. Indessen da sie demohngeachtet dem Gehör leicht verständlich wird, so ist sie mit Recht in die Musik aufgenommen, zumal da sie zu dem Ausdruk unruhiger Empfindungen weit schiklicher, als die Durtonart ist, und durch die kleine Terz vom Grundton Traurigkeit erregt, da die große Terz der Durtonart hingegen Freude und Munterkeit erwekt. Hiezu kommt noch ein Hauptumstand, der den diesen beyden Tonarten eigenen Character noch verstärkt, daß auch die Ausweichungen in die Ober und Unterdominanten, in den Durtonarten ebenfalls wieder auf Durtöne, in den Molltonarten aber auf Molltöne führen.

Man kann es also durchgehends für eine wahre gegründete Regel annehmen, daß zu fröhlichen, muntern und zu offenherzigen freyen Gesängen die Durtonarten sich vorzüglich schicken; hingegen die Molltonarten einen Vorzug haben, wo Zärtlichkeit, traurige und wiedrige Empfindungen und Zurükhaltung und Unentschlossenheit auszudrücken ist.

Freilich hängt der Ausdruk oder der Charakter des Gesanges, wie im Verfolg dieses Werks umständlicher wird gezeiget werden, nicht blos von der Beschaffenheit der Tonleiter ab. Es ist möglich, Frölichkeit in eine Melodie zu bringen, die aus einen Mollton gesezt ist, und Traurigkeit in die, die nach einer Durtonleiter geht, aber es ist alsdenn mehr erzwungen, als wenn die den Affekt gemäße Tonart wäre gewählt worden.

Am vorzüglichsten fühlt man den Unterschied dieser beiden Tonarten in Arien, wo die Empfindung sich plötzlich in eine gegenseitige verwandelt, da z. B. in dem ersten Theil der Arie Frölichkeit, und bey etwa anderweitiger Ueberlegung im zweyten Theil Traurigkeit erfolget. Wird denn der erste Theil in der Dur- und der zweyte in der Molltonart gesezt, so ist kein Ohr so unempfindlich, daß es nicht plötzlich und lebhaft die Verwandlung der Empfindung fühlen sollte.

Dieses sey überhaupt von dem verschiedenen Character der Dur und Molltonart angemerkt.

Aber auch jeder Durton unterscheidet sich merklich von den andern Durtönen, so wie jeder Mollton sich von allen andern Molltönen auszeichnet. Wir sehen auch aus den Arbeiten großer Meister, daß sie sehr sorgfältig gewesen, für besondere Affecte, nicht nur überhaupt die schicklichste Tonart, sondern aus den zwölf Tönen derselben gerade den schicklichsten auszusuchen. Ich will nur ein

Bey-

Beyspiel zur Bestätigung dieser Anmerkung anführen; das bekannte Chor: Mora, mora, Jfigenia, aus Grauns Oper: Jfigenia in Aulide, hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen verursachet. Es ist aus dem ♭E dur gesezt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, so wird es einen großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht schwer zu sehen, woher die gleichsam fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte sind lauter Fortschreitungen von großen Tönen $\frac{8}{9}$, daher entstehen lauter große Terzen von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, die also alle größer, als die reine große Terz $\frac{4}{5}$ sind. Ueberdem kommen in dieser Tonleiter zwey Stufen von dem kleinen halben Ton in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ vor, die eine von der Tonica auf ihre Secunde, die andre von der Oberdominante auf ihre Secunde; beide sind, weil sie so klein und folglich so sehr dissonirend sind, schon an sich beängstigend.

Man kann eben diese Probe mit dem Clavierstük des Hr. Capellmeisters Bach aus Hamburg, die er Xenophon betitelt hat, machen; dieses Stück läßt sich so wenig, als jenes Graunische Chor in einen andern Ton versetzen, ohne sehr viel von seinem Ausdrucke zu verlieren [5]).

Es ist also für den Tonsetzer eine sehr wesentliche Sache, daß er die Eigenschaften der verschiedenen Töne genau kenne und jedes Tones Character empfinde; da über eine so wichtige Materie noch so gar wenig geschrieben worden, so habe ich es der Mühe werth erachtet, mich hierüber etwas umständlich einzulaßen.

Man kann als eine Grundregel zu Beurtheilung der Tonleiter annehmen, daß die Durtöne, deren Terzen ganz rein sind, die der Durtonart zukommende Eigenschaft am vorzüglichsten besitzen, und daß in die Durtöne, die sich am meisten von dieser Reinigkeit entfernen, auch am meisten Rauhigkeit und zulezt etwas von Wildheit komme. Eben dieses muß man auch von den Molltönen annehmen, von denen die die lieblichste und gefälligste Zärtlichkeit und Traurigkeit haben, deren Terzen am reinsten sind, die aber, die sich am weitesten von dieser Reinigkeit entfernen, auch schon das meiste schmerzhafte und wiedrige in diesem Character einmischen.

Da=

[5]) Beiläufig mögen die, die noch immer und unaufhörlich auf die gleichschwebende Temperatur dringen, aus diesen Beispielen lernen, was man durch diese Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) gewinnen würde.

Dabey aber ist sehr nothwendig, auch auf den Character der nächst verwandten Töne zu sehen, in welche man ausweichet und bey denen man sich nach der Ausweichung am längsten verweilet, folglich vorzüglich auf den Character der Tonleiter der Ober- und Unterdominante jeder Tonica.

Dieses vorausgesezt, können wir die Durtöne in drey Klassen eintheilen.

Die erste Klasse begreift die Töne C dur, D dur, F dur und G dur.

Die zweyte Klasse begreift E dur, Fis dur, A dur und H dur.

Zur dritten Klasse kommen ♭D dur, ♭E dur, ♭A dur und B dur.

Die erste Klasse hat die reinsten Dreyklänge, deren Terz das vollkommene Verhältniß $\frac{4}{5}$ ist.

Die zweyte Klasse hat etwas weniger reine Dreyklänge, deren Terz das Verhältniß $\frac{405}{512}$ hat.

Und die Dreyklänge der dritten Klasse sind am wenigsten rein, weil ihre Terz $\frac{64}{81}$ ist.

Indessen unterscheiden sich die in eine Klasse gehörigen Töne noch durch das besondere ihrer Nebentöne, dahin man am meisten ausweichet. So ist z. B. ♭A dur der heftigste Ton der dritten Klasse, weil sowohl seine Ober- als Unterdominante auch wieder diese große Terz von $\frac{64}{81}$ hat; da hingegen B dur im Dreyklang seiner Oberdominante schon die reine große Terz $\frac{4}{5}$ hat. So stehen auch Fis dur und H dur mit A dur und E dur in einer Klasse; ihre Ausweichungen aber machen sie schon härter, als diese sind.

Ich will nur noch anmerken, daß die Durtöne der ersten Klasse eben deswegen, weil sie die reinste Harmonien haben, auch leichter als die andern matt werden, und für ein geübtes Ohr lange nicht so reizbar sind, als die der zweyten und dritten Classe.

Nach derselben Grundregel können wir auch die Molltöne in drey Klassen eintheilen.

I. D moll, E moll, A moll, H moll, die reinsten

II. Cis moll, Dis moll, Fis moll und Gis moll weniger rein.

III. C moll, F moll, G moll und B moll, die am wenigsten rein und folglich die traurigsten sind.

Diesen Anmerkungen zufolge habe ich zwey Tabellen zur Beurtheilung der Töne verfertiget. Die erstere A zeiget die drey Classen der Dur- und die drey

Classen

Classen der Molltöne, in der Ordnung, wie sie an Reinigkeit der Harmonie abnehmen. Jedwedem Ton sind seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, zugefüget; unter jedem derselben ist sein Dominantenaccord angemerkt. Die Zahlen I. II. III. zeigen die Classe an, unter welcher jedweder Ton nach der Reinigkeit seines Dreyklanges gehöret, nemlich die mit I. bezeichneten Töne gehören unter die ganz reinen, die mit II. unter die weniger reinen, und die mit III. unter die Töne die am wenigsten rein sind. So sind z. B. alle Töne der C durtonart in der obersten Reihe mit I. bezeichnet; dieses zeiget an, daß sowol C dur als seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben und zu der ersten Classe gehören. Aber unter den Dominantenaccorden derselben finden sich drey die mit II. bezeichnet sind, nemlich A von D moll, H von E moll, und E von A moll; diese Accorde gehören daher unter den weniger reinen der zweyten Classe.

Die zweyte Tabelle B läßt mit einem Blik übersehen, wie viel Reinigkeit der Harmonie jeder Ton im Ganzen habe. Die drey Columnen Zahlen hinter den Namen der Töne sind so zu verstehen. Die Zahlen der ersten Columne zeigen, in wie viel Töne man aus dem angenommenen Ton ausweichen könne, die vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben. Die Zahlen der zweyten Columne zeigen, in wie viel Töne man ausweichen könne, deren Dreyklänge der Tonica mittelmäßig rein sind; und die dritte zeiget die Anzahl der Töne, deren Dreyklänge am wenigsten rein sind. Die unteren Zahlen aber zeigen eben diese Classen der Reinigkeit der Dreyklänge in Ansehung der Dominanten der Töne, in die man aus dem Hauptton ausweichen kann. Z. B. Man wollte die Reinigkeit der Harmonie des Tones E dur beurtheilen. Aus diesem Tone kann man, wie aus allen andern in sechs Nebentöne ausweichen. Von diesen aber hat kein einziger, als Tonica betrachtet, einen reinen Dreyklang. Dieses zeiget sich, weil in der ersten Columne keine Zahl in der obern Reihe steht, doch sind alle Nebentöne dieses E dur so beschaffen, daß sie noch einen mittelmäßigen Grad der Reinigkeit der Dreyklänge haben. Aber von den Dominantenaccorden dieser sechs Nebentöne, sind nur drey mittelmäßig rein und drey stehen in der untersten Klasse der Reinigkeit. Der Ton B dur kann unmittelbar in zwey Töne ausweichen, die auf ihrer Tonica einen vollkommen reinen Dreyklang haben; hingegen sind die vier andern Nebentöne so, daß der Dreyklang auf der Tonica nur den untersten Grad der Reinigkeit hat. Von diesen Nebentönen aber haben vier ihre reine Dominantenaccorde, einer hat einen Dominantenaccord von mittelmäßiger Reinigkeit, und einer von dem geringsten Grad. Diese Beyspiele werden jedem die Tabelle verständlich machen.

A.

Erste Classe der Durtöne mit ihren Ausweichungen.

C dur.		G dur.		D dur.		F dur.	
$\frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{5}, \frac{135}{161}, \frac{108}{161}.$		$\frac{128}{161}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$	
Tonica.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	F dur I.	C I.
D moll I.	A II.	A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	G moll III.	D I.
E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	A moll I.	E II.
F dur I.	C I.	C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	B dur III.	F I.
G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	C dur I.	G I.
A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	D moll I.	A II.

Zweyte Classe.

A dur.		E dur.		H dur.		♯F dur.	
$\frac{13041}{16384}, \frac{1024}{1215}, \frac{161}{240}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{27}{32}, \frac{10935}{16834}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♯F dur II.	♯C III.
H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.
♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.	♯A moll III.	♯E I.
D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	E dur II.	H II	H dur II.	♯F II.
E dur II.	H II.	H dur II	♯F II	♯F dur II.	♯C III.	♯C dur III.	♯G III.
♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.

Dritte Classe.

B dur.		♭D dur.		♭E dur.		♭A dur.	
$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
B dur III.	F I.	♭D dur III.	♭A III.	♭E dur III.	B III.	♭A dur III.	♭E III.
C moll III.	G I.	♭E moll II.	B III	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.
D moll I.	A II.	F moll III.	C I.	G moll III.	D I.	C moll III.	G I.
♭E dur III.	B III.	♭G dur II.	♭D III.	♭A dur III.	♭E III.	♭D dur III.	♭A III.
F dur I.	C I.	♭A dur III.	♭E III.	B dur III.	F I.	♭E dur III.	B III.
G moll III.	D I.	B moll III.	F I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.

Erste

Erste Classe der Molltöne mit ihren Ausweichungen.

A moll. $\frac{161}{192}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{161}{240}$.

Ton.	Dom.
A moll I.	E II.
C dur I.	G I.
D moll I.	A II.
E moll I.	H II.
F dur I.	C I.
G dur I.	D I.

E moll. $\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
E moll I.	H II.
G dur I.	D I.
A moll I.	E II.
H moll I.	♯F II.
C dur I.	G I.
D dur I.	A II.

H moll. $\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
H moll I.	♯F II.
D dur I.	A II.
E moll I.	H II.
♯F moll II.	♯C III.
G dur I.	D I.
A dur II.	E II.

D moll. $\frac{27}{32}$, $\frac{128}{161}$, $\frac{108}{161}$.

Ton.	Dom.
D moll I.	A II.
F dur I.	C I.
G moll III.	D I.
A moll I.	E II.
B dur III.	F I.
C dur I.	G I.

Zweyte Classe.

♯F moll. $\frac{135}{161}$, $\frac{13041}{16384}$, $\frac{10935}{16384}$

Ton.	Dom.
♯F moll II.	♯C III.
A dur II.	E II.
H moll I.	♯F II.
♯C moll II.	♯G III.
D dur I.	A II.
E dur II.	H II.

♯C moll. $\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
♯C moll II.	♯G III.
E dur II.	H II.
♯F moll II.	♯C III.
♯G moll II.	♯D III.
A dur II.	E II.
H dur II.	♯F II.

♯G moll. $\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
♯G moll II.	♯D III.
H dur II.	♯F II.
♯C moll II.	♯G III.
♯D moll II.	♯A III.
E dur II.	H II.
♯F dur II.	♯C III.

♭E moll. $\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
♭E moll II.	B III.
♭G dur II.	♭D III.
♭A moll II.	♭E III.
B moll III.	F I.
♭C dur II.	♭G II.
♭D dur III.	♭A III.

Dritte Classe.

G moll. $\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
G moll III.	D I.
B dur III.	F I.
C moll III.	G I.
D moll I.	A II.
♭E dur III.	B III.
F dur I.	C I.

C moll. $\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
C moll III.	G I.
♭E dur III.	B III.
F moll III.	C I.
G moll III.	D I.
♭A dur III.	♭E III.
B dur III.	F I.

F moll. $\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
F moll III.	C I.
♭A dur III.	♭E III.
B moll III.	F I.
C moll III.	G I.
♭D dur III.	♭A III.
♭E dur III.	B III.

B moll. $\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.

Ton.	Dom.
B moll III.	F I.
♭D dur III.	♭A III.
♭E moll II.	B III.
F moll III.	C I.
♭G dur II.	♭D III.
♭A dur III.	♭E III.

B.

	Durtöne I.	II.	III.		Molltöne I.	II.	III.
C	6	–	–	C	–	–	6
	3	3	–		3	–	3
♭D	–	2	4	♯C	–	6	–
	2	–	4		–	3	3
D	4	2	–	D	4	–	2
	1	4	1		4	2	–
♭E	–	–	6	♭E	–	4	2
	4	–	2		1	1	4
E	–	6	–	E	6	–	–
	–	3	3		2	4	–
F	4	–	2	F	–	–	6
	4	2	–		3	–	3
♯F	–	4	2	♯F	2	4	–
	1	1	4		–	4	2
G	6	–	–	G	2	–	4
	2	4	–		4	1	1
♭A	–	–	6	♯G	–	6	–
	3	–	3		–	2	4
A	2	4	–	A	6	–	–
	–	4	2		3	3	–
B	2	–	4	B	–	2	4
	4	1	1		4	1	1
H	–	6	–	H	4	2	–
	–	2	4		1	4	1

Dritter Abschnitt.

Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange.

Nach der Wahl der Tonart kömmt nun der Gesang selbst in Betrachtung, der mancherley Eigenschaften haben muß, die zwar unzertrennlich zusammen verbunden sind, aber bey dem Unterricht einzeln betrachtet werden müssen. Zuerst hat man auf die Fortschreitung oder den Gang der Töne zu sehen, der allemal, wo nicht ganz besondere Gründe das Gegentheil erfodern, leicht fließend und wolklingend seyn muß, so daß er ohne allen Anstoß und mit einiger Leichtigkeit könne gesungen oder vielmehr gefaßt werden. So wie man in der Poesie überhaupt auf wolklingende und leichtfließende Verse zu sehen hat, so muß auch in der Musik dieser Wolklang in der Melodie, wenn man auch keine begleitende Harmonie dabey voraussetzt, gesucht werden. Ich will also hier das, was der Tonsetzer hierüber in Acht zu nehmen hat, mit möglichster Deutlichkeit aus einander setzen.

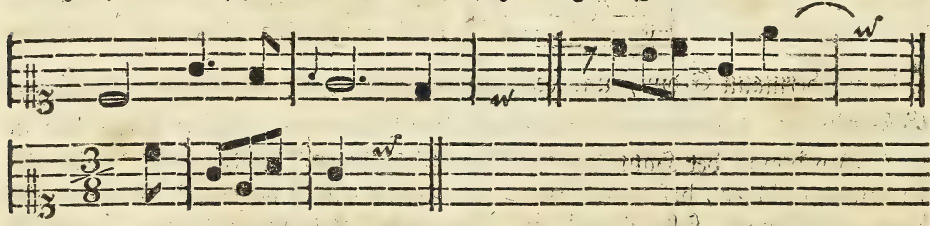
Der Gesang eines ganzen Stücks ist aus einzelen melodischen Sätzen zusammengesetzt, bey denen ein Einschnitt oder Ruhepunkt gefühlet wird, wie in dem folgenden Abschnitt deutlicher wird gezeigt werden. Jeder einzele Satz oder Einschnitt der Melodie, den man als einen ganzen oder halben Vers betrachten kann, bestehet aus einer Folge von Tönen, die aus einer einzigen bestimmten Moll- oder Durtonleiter genommen sind. Wenigstens betrachte ich hier fürs erste nur solche Sätze; weil ich von denen, die auch fremde aus andern Tonleitern genommene Töne hören lassen, hernach sprechen werde.

Wenn man auch der Melodie nur einen eingeschränkten Umfang von einer Oktave geben, und ihr also blos den Gebrauch von acht verschiedenen Tönen gestatten wollte, so kann daraus eine unendliche Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen erfunden werden, über deren Erfindung sich nichts vorschreiben läßt. Wenn es tausend Menschen zugleich einfiele, sich der Tonleiter C dur zu bedienen, um aus den Tönen derselben einen melodischen Satz, oder ein sogenanntes Thema zu singen, so könnte jeder dieses auf eine ihm eigene Art thun. Der eine fängt mit diesem, der andere mit einem andern Ton an. Die mit demselben Ton anfangen, können von da auf- oder absteigen, stufenweis oder sprungweis fortfahren, in geschwinder oder langsamer Bewegung fortschreiten, den Satz länger oder kürzer machen, u. s. f. Jeder verfährt hierin, wie seine gegenwärtige Laune oder Empfindung ihn führet.

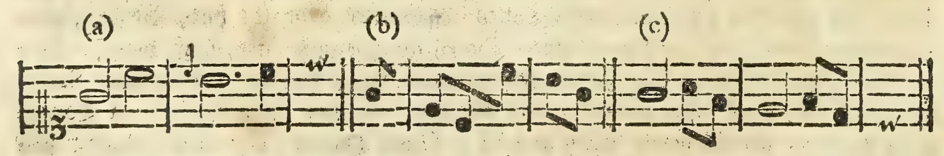
Also läßt sich dem jungen Tonsetzer über die Erfindung solcher einzelen Sätze nichts sagen. Was er aber dabey in Acht zu nehmen und zu vermeiden habe, damit ein von ihm erfundener Satz nichts rauhes, übelklingendes, unsingbares und widriges habe, darüber können mancherley Erinnerungen gegeben werden.

Der erste Satz eines guten Gesanges muß hauptsächlich die Eigenschaft haben, daß er die Tonleiter, woraus er genommen ist, nemlich die Haupttonart des ganzen Stücks sogleich und ohne die geringste Zweideutigkeit fühlen lasse. Deswegen müssen gleich anfangs vorzüglich solche Töne genommen werden, die den Ton und die Tonart bestimmt bezeichnen. Hiezu sind keine Töne geschickter, als die zu dem Dreyklang des Haupttones gehören.

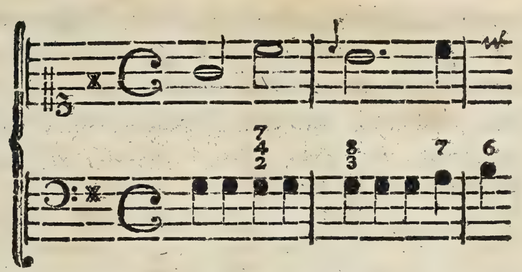
Mit einem von diesen drey Tönen muß nothwendig angefangen werden und zwar geschieht der vollkommenste Anfang mit der Tonica selbst, weil sie gleich den Hauptton und seine Tonleiter ins Gefühl bringt. Z. B.



Nächst der Tonica kann mit der Dominante angefangen werden; die zunächst folgenden Töne aber müssen die Haupttonart alsobald bezeichnen, damit die Dominante nicht als Tonica gefühlet werde, und in der Folge durch die Zerstörung ihrer Tonleiter einen wiedrigen Eindruck auf den Zuhörer mache. Die Bezeichnung der Haupttonart, wenn ein melodischer Satz mit der Dominante anfängt, wird erhalten, wenn die Fortschreitung in die Töne des Dreyklanges vom Hauptton, oder in solche Töne geschieht, die nur der Haupttonart zukommen. Z. B.



Bey a bestimmt das nach der ersten Note folgende c die C Tonart. Zwar könnte die nemliche Melodie auch in G dur gesetzt seyn, wie hier:

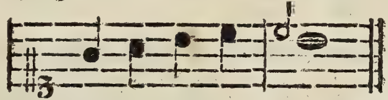


Alsdenn aber wäre schon eine harmonische Begleitung dazu nothwendig. Wird der Satz aber blos einstimmig vorgetragen, so fühlt jedermann nur die C Tonart; und von solchen Sätzen ist hier blos die Rede, weil bey denen, die harmonisch begleitet werden, die Haupttonart sogleich durch die Harmonie angegeben wird. Wäre der Satz aber also:

so fühlt jedermann G dur, und es wäre ungereimt, ein Stück in C dur so anzufangen.

Bey b wird der Hauptton durch die Töne seines Dreyklanges, die auf der Dominante folgen, bestimmt, und bey c, durch das f des ersten Taktes, welches die G Tonart, falls sie gefühlet würde, gänzlich zerstöret.

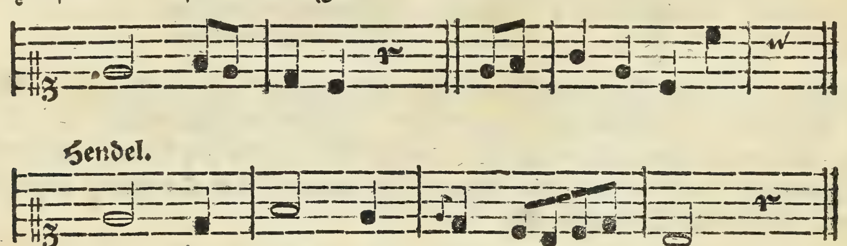
Wollte man einen melodischen Satz, der einstimmig vorgetragen werden soll, folgendergestalt anfangen:



so würde niemand wissen, ob er in G oder C dur gesetzt sey. Doch wird jeder, der nichts weiter als diese Töne höret, glauben, der Satz sey in G, weil die Anfangsnote ihm die Tonleiter dieses Tones ins Gefühl gebracht hat, die durch die folgenden Töne nicht zerstöret wird. Da es aber seyn könnte, daß der Tonsetzer C dur zum Grunde gelegt hätte, so entstünde dadurch eine ganz andere Würkung; denn es ist ohne Zweifel, daß der nemliche Ton in verschiedenen Tonarten von ganz verschiedener Würkung ist. G als Tonica, und G als Dominante von C; H als Mediante von G, und H als das Subsemitonium von C, und alle übrige Töne des obigen Beyspiels sind sich so wenig an Würkung gleich, daß

daß sie nicht die nemlichen Töne zu seyn scheinen. Daher muß des Tonsetzers Hauptsorge seyn, die Haupttonart gleich anfangs in der Melodie ins Gefühl zu bringen, damit jeder Ton richtig gefühlet werde.

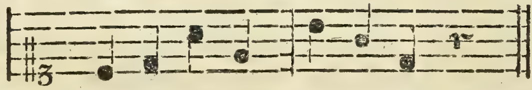
Drittens kann man auch mit der Mediante ein Stück anfangen, doch müssen die folgenden Töne, wie schon gezeiget worden, durch ihre Fortschreitung die Haupttonart bestimmen. Z. B.



Außer diesen drey Tönen, als der Tonica, Dominante und Mediante sind alle übrige Töne der Tonleiter keinesweges zu dem Anfang eines melodischen Gesanges geschickt, es sey denn, daß man sie durch Kunst dazu zwingen wolle; davon aber ist hier die Rede nicht. Der junge Tonsetzer muß erst natürlich schreiben lernen, eh er sich an dem Künstlichen wagen darf. In der Mitte eines Stücks hingegen kann mit allen Tönen der Tonleiter ein neuer Satz angefangen werden, ohne hart oder wiedrig zu seyn, wenn sonst die Fortschreitung nur harmonisch und melodisch richtig ist.

Es bleibt also ausgemacht, daß die Sätze die uns am geschwindesten und deutlichsten den Ton aus dem sie gesetzt sind, empfinden lassen, zu dem Anfang eines Stücks die besten sind.

Hienächst sind die Intervalle der Fortschreitung zu betrachten. Hier muß zuvörderst angemerkt werden, daß jede gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde hat, und daß, wo diese nicht dazu zu finden oder fühlbar ist, die Melodie nicht fließend seyn kann, so richtig oder singbar auch ihre einzelen Fortschreitungen seyn mögen. Z. B.

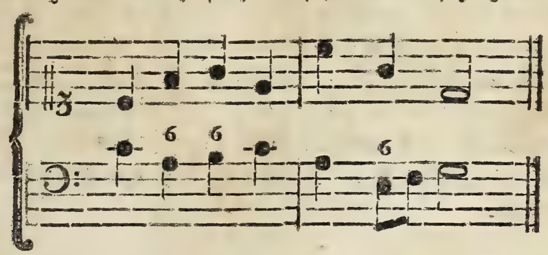


Hier ist jede einzele Fortschreitung von Note zu Note richtig und singbar; der ganze Satz aber ist äußerst hart und wiedrig, weil er keine natürliche harmonische Folge fühlen läßt. Ich kann mich hierüber nicht deutlicher ausdrücken;

wer

wer dieses nicht empfindet, wird niemals eine fließende Melodie zu machen im Stande seyn.

Hieraus aber folgt nicht, daß jeder melodische Satz, der eine richtige Harmonie zum Grunde haben kann, fließend sey. Man setze z. B. folgenden Satz:



Ohngeachtet der richtigen Harmonie und der guten Baßmelodie ist der Gesang der Hauptstimme hart und steif. Demnach ist hier noch anzumerken, daß solche Sätze, die bey jeder Note eine veränderte Harmonie zum Grunde haben oder fühlen lassen, nicht leicht gefällig oder fließend seyn, es sey denn in langsamer Bewegung, oder wenn der Charakter des Stücks es also erfodere, wie in Chorälen. Außerdem aber müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, die Harmonien nicht so plötzlich abwechseln, zumal solche, die dem Zuhörer unerwartet sind, oder die ihm nicht sogleich aus der Melodie fühlbar werden. Oft können der Dreyklang der Tonica und deren Dominantenaccord mit ihren Verwechslungen eine lange Folge von Harmonie hervorbringen, die zu unendlichen melodischen Sätzen zum Grunde dienen und auf unzählige Art verändert werden können. Diese und der Accord der Unterdominante mit seinen Verwechslungen sind jedem Zuhörer faßlich, und es giebt genug Stücke von beträchtlicher Länge, und von dem schönsten und gefälligsten Gesang, wo keine andere als die drey erwähnten Harmonien zum Grunde liegen.

Dieses vorausgesetzt, ist in Ansehung der Intervalle der Fortschreitnng noch verschiedenes zu beobachten, welches hier angemerkt werden soll.

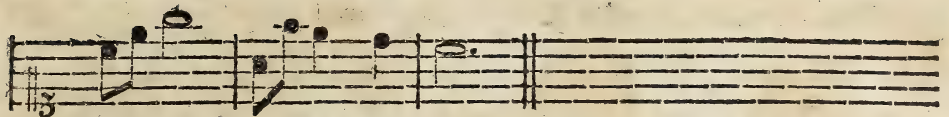
In so fern man blos auf Wolklang, Singbarkeit oder Leichtigkeit der Melodie sieht, sind solche Sätze die besten, deren Intervalle blos aus der Tonleiter des angenommenen Tones genommen werden, und wo nirgend ein durch ✱ oder b erhöhter oder erniedrigter Ton angebracht wird, ausgenommen bey dem Uebergang in einen andern Ton, in welchem ausgewichen wird. Daß solche Uebergänge auf eine harmonisch richtige Weise geschehen müssen, und wie solche veranstaltet werden können, ist in dem siebenten Abschnitt des ersten Theils hinlänglich gezeiget worden.

Die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall jedem Ohr faßlich. Nur hat man sich vor der Fortschreitung des Tritons und der großen Septime, sowol auf- als abwärts, in Acht zu nehmen, als welche Intervalle schwer zu singen, folglich in einem fließenden Gesange nicht wohl angebracht werden können. Da der Tonsetzer aber oft seine Ursache haben kann, warum er gerade an diesem Ort seinem Gesang etwas Härte geben will, entweder des Ausdrucks wegen, oder die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erwecken, oder durch den Contrast das Fließende seines Gesanges noch mehr zu erheben, so können beyde Fortschreitungen gut angebracht werden, nur müssen sie, da sie dissonirend sind, auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Demnach sind die Beyspiele bey A gut, die bey B aber fehlerhaft.



Ueberhaupt alle Dissonanzen, die in der Melodie als Dissonanzen fühlbar werden, müssen auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Hierunter gehören auch die Leittöne (Note sensible), die nothwendig über sich treten müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, es sey denn, daß ein Satz mit einem Leitton geschlossen würde. Man sehe folgendes Beyspiel:



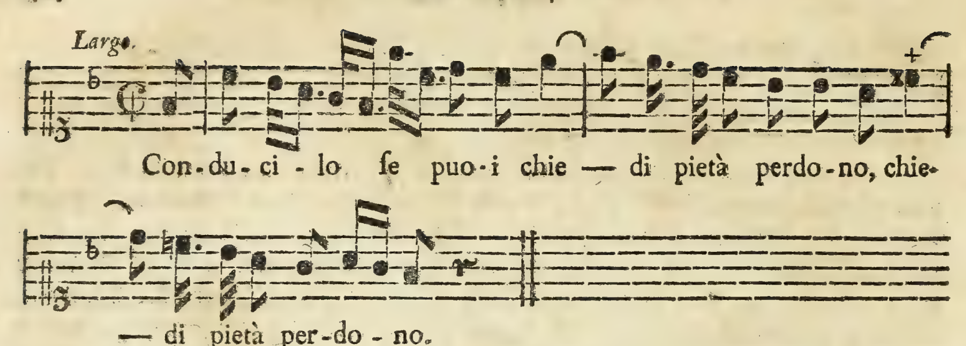


In dem zweyten Takt dieses Beyspiels fühlt jedermann bey dem f den wesentlichen Septimenaccord von g, daher ist die Auflösung der Septime bey dem Anfang des dritten Takts nothwendig. In dem vierten Takt schließt der erste Satz auf einen Leitton, nemlich auf das Subsemitonium von c; es ist daher nicht nothwendig, daß er mit dem Anfang des fünften Taktes über sich trete: hingegen war dieses von dem fünften zum sechsten Takt sehr nothwendig, außerdem die Melodie unförmlich geworden seyn würde. Man merke auch, daß da in dem fünften Takt sich abermal die wesentliche Septime von G hören läßt, ihre Auflösung ebenfalls in dem sechsten Takt gehöret wird; desgleichen da das g des sechsten Taktes noch bey dem a des folgenden Taktes als Septime ins Gefühl bleibet, so geschieht auch ihre Auflösung mit dem folgenden f. Solche Behandlungen der Dissonanzen tragen Vieles zum Fließenden und Faßlichen der Melodie bey.

Ferner ist in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges anzumerken, daß die kleinern Intervalle, als der Secunde und Terz, die Melodie fliessender machen, als Sprünge in die Sexte, Septime, Oktave ꝛc. ꝛc. Sie müssen daher öfter, als die letztern vorkommen, und diese nur da, wo man der Melodie einen Accent oder Hauptton geben will, oder wo man des Ausdrucks wegen sich von dem Fließenden des Gesanges entfernet. In zornigen und auch fröhlichen Affekten sind die springenden Fortschreitungen von der besten Würkung; bey dem Ausdruck sanfter Empfindungen aber sind die sanftfließenderen den hüpfenden Fortschreitungen vorzuziehen.

Daß, wenn die Melodie harmonisch begleitet wird, unharmonische Querstände nothwendig vermieden werden müssen, weil sie den Gesang hart, und die leichtesten Fortschreitungen unsingbar machen, ist in dem neunten Abschnitt des ersten Theils weitläuftig gezeiget worden. Auch finden sich in diesem Abschnitt viele hieher gehörige nützliche Anmerkungen, die wir der Weitläuftigkeit wegen hier nicht wiederholen.

Aber auch fremde in der Tonleiter des H递ttones nicht befindliche Töne können in der Melodie angebracht werden, ohne ihr das Gefällige oder Leichte zu benehmen, wenn sie sparsam und so angebracht werden, daß sie leicht zu singen oder zu fassen sind. Durch einen solchen fremden Ton kann der Gesang oft sehr erhoben werden. Man sehe z. B. den Anfang einer Graunischen Arie:



Durch das cis des dritten Taktes wird die Melodie ungemein erhoben, und ist von ungleich kräftigerer Würkung, als wenn statt dessen c gesezt wäre.

Ueberhaupt kann eine Melodie, die lange keine andere Töne als die der Tonleiter hören läßt, leicht ins Platte fallen, denn von dem Fließenden zum Platten ist nur ein Schritt. Dieses zu verhindern ist nichts würksamer, als die Anbringung eines solchen zu der Tonleiter nicht gehörigen Tones, hauptsächlich wenn der Hauptaccent des Satzes auf ihn geleget wird; nur müßen dabey folgende übermäßige und verminderte Intervallen-Fortschreitungen vermieden werden:

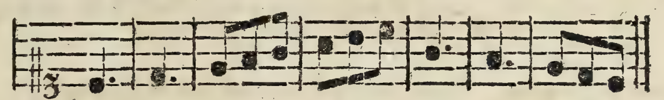


Nicht als wenn diese Fortschreitungen gar niemals gesezt werden dürften; sie können so gar in dem Ausdruck unruhiger und heftiger Empfindungen von der größten Kraft seyn. Aber alsdenn ist dem Tonsezer auch um keinen fließenden Gesang zu thun, wovon hier eigentlich die Rede ist.

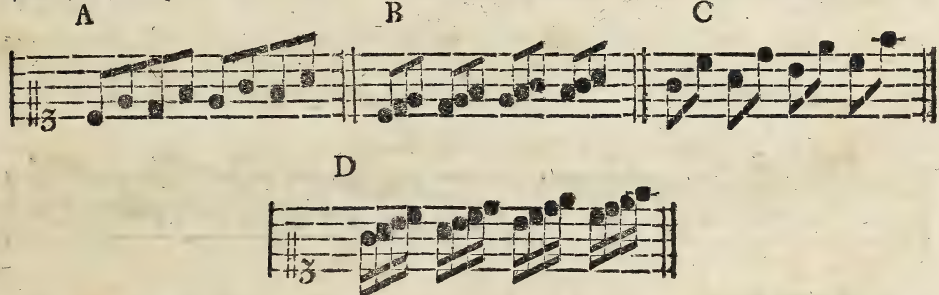
Es ist der Mühe wol werth, die Würkung eines jeden Intervalls in welchem fortgeschritten werden kann, und die verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nemlich durch

durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen, in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges näher in Erwegung zu ziehen.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit und ist jedem Ohr angenehm. Z. B.



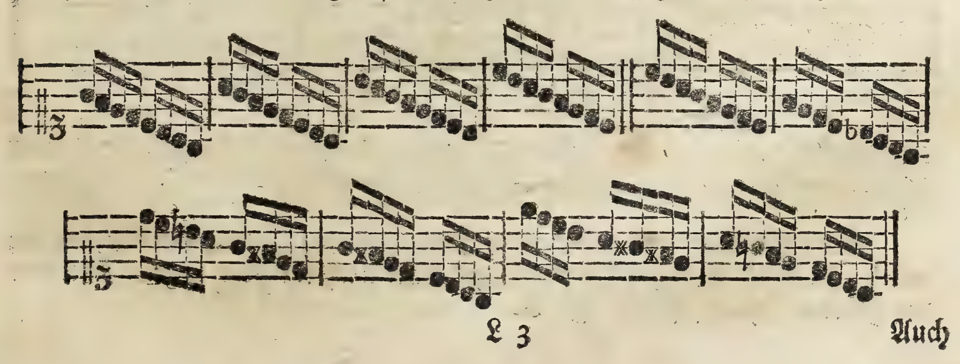
Jedermann fühlt, daß bey folgenden Sätzen, ob sie gleich alle leicht und fliessend sind, doch die bey B und D leichter und gefälliger sind, als die bey A und C.



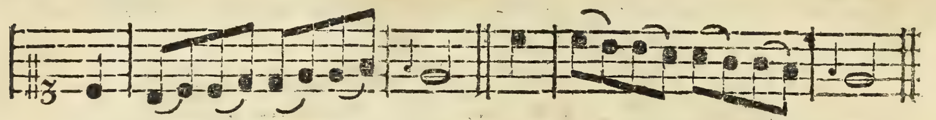
Nur wird das Herauf- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Oktave, und von dieser zur Prime, als:



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Oktavenläufe, die stufen- oder auch sprungweise wiederholet werden, gefallen, wie z. B.

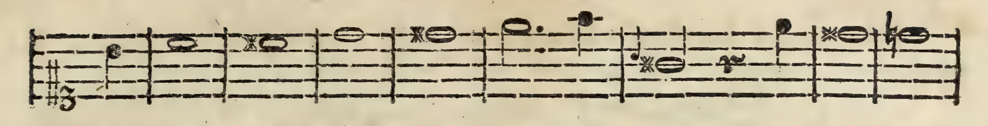


Auch ist die stufenweise Fortschreitung, da die zweyte Stufe wiederholet wird, als:



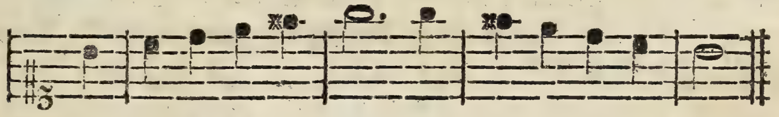
jedem Zuhörer angenehm. Aus solchen secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf vielfältige Weise verändern kann, entstehen mancherley Arten von gefälligen melodischen Sätzen, wie z. B.

Kleine Secunden und übermäßige Primen können in langsamer Bewegung und im Ausdruck trauriger Empfindungen viele nach einander folgen, sind aber nur geübten Ohren faßlich. Z. B.

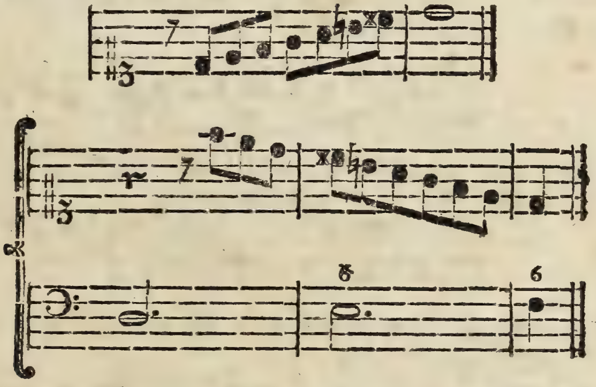




Große Secunden können so wol auf= als abwärts drey nach einander folgen. Z. B.

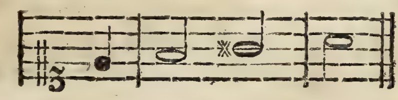


Doch können in der Molltonart auch vier so wol auf= als abwärts nach einander folgen, aber nur in folgendem Fall, wenn nemlich die ganze Tonleiter herauf= oder heruntergegangen wird:



Doch sind beyde Arten nicht sehr gefällig, und die zweyte noch weniger als die erste.

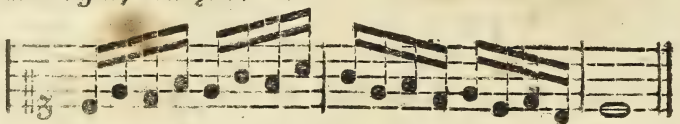
Die übermäßige Secunde gehört nicht unter die gefälligen Fortschreitungen; sie muß daher nur selten, und da, wo die Melodie durch eine unerwartete Fortschreitung erhoben werden soll, angebracht werden. Sie kömmt nur in der Molltonart von der kleinen Sexte zur großen Septime des Haupttones vor. Z. B. in A moll.



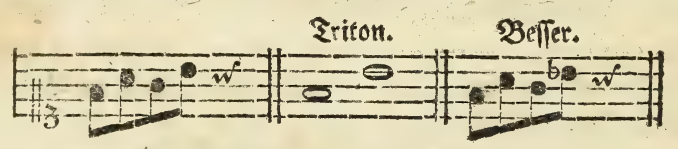
Weder

Wir merken hier überhaupt an, daß weder zwey übermäßige noch zwey verminderte Intervalle nach einander gesetzt werden können.

Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen stufenweise herauf- oder heruntergehend anbringen, wie hier:



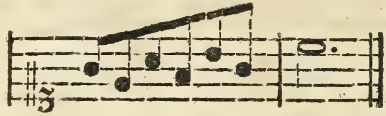
Aber zwey große Terzen nach einander aufwärts sind nicht nur unangenehm, sondern auch wegen des Tritons kaum zu singen, zumal wenn die Bewegung etwas lebhaft ist, wie z. B.



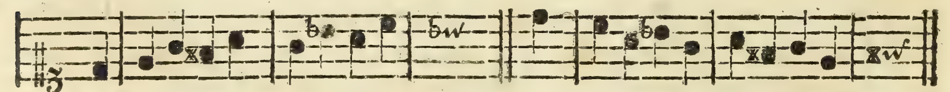
Abwärts aber sind sie gut, wie hier:



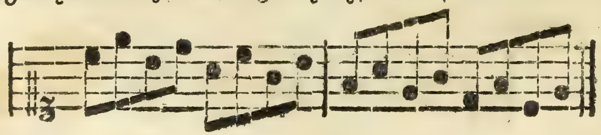
Auf folgende Art ist der Triton im Steigen erträglich:



Kleine Terzen können vier so wol auf- als abwärts nach einander gesetzt werden, auf folgende Art:



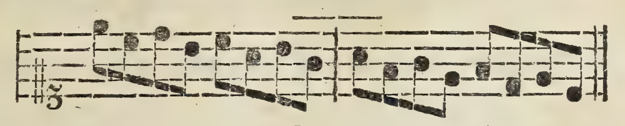
Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen höchst unbequem.



Ich

Ich habe diese ungewöhnliche Fortschreitung nur bey einem gewissen Domenico Scarlatti in dem zweyten Theil seiner Pieces pour le Clavecin p. 8. gefunden.

Gut und angenehm aber ist sie auf nachstehende Weise:

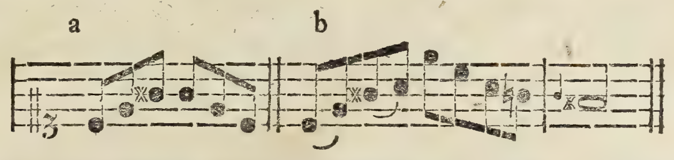


Hier wird der durch einen Queerstrich angezeigte Tritonus kaum bemerkt, da er hingegen bey dem obigen Beyspiel von der unangenehmsten Würkung ist.

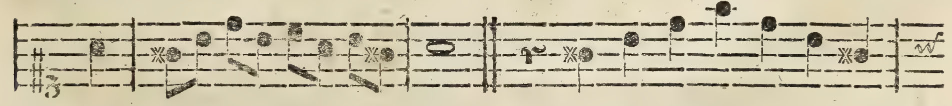
Auch über einander in eine Reihe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht. Doch können höchstens nur vier nach einander folgen, die alsdenn Brechungen des zum Grunde liegenden Septimenaccords sind, wovon die Septime resolviren muß. Z. B.



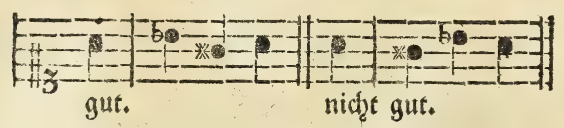
Zwey große Terzen können nicht über oder unter einander gesetzt werden, wie bey a; wol aber wie bey b.



Kleine Terzen aber können verschiedene über und unter einander gesetzt werden, als:



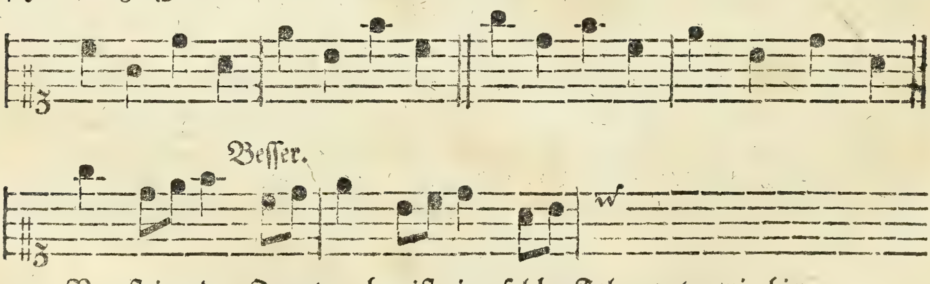
Die verminderte Terz findet im affektvollen Styl nur abwärts statt; aufwärts aber nicht.



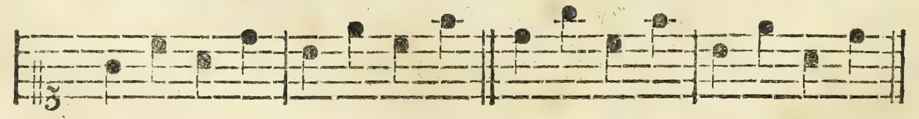
Ueberhaupt kann man die Terzenfortschreitung unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat Stücke von schöner und sanfter Melodie, in welchen keine grössere Fortschreitungen als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit haben. Doch werden diese weit mehr erreicht, wenn Fortschreitungen durch größere Intervallen unter den kleinern mit angebracht werden. Ueberdem erhebt, wie schon oben angemerkt worden, eine einzige springende Fortschreitung oft den ganzen Satz, und giebt der melodischen Phrase einen Hauptaccent. In hüpfenden Gemüthsbewegungen sind sie von Ausdruck; doch wenn deren zu viele hinter einander angebracht werden, ermüden sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers, so wie die kleinern Fortschreitungen, wenn sie ganze Stücke durch ohne alle Abwechslung mit größeren vernommen werden, die Aufmerksamkeit endlich einschläfern. Der Ausdruck muß die öftere oder seltnere Anbringung der größeren unter den kleineren Fortschreitungen, deren immer die mehresten seyn müssen, wenn der Gesang im Ganzen fließend seyn soll, bestimmen.

Einzelne Quartensprünge aus der Tonleiter sind von jedem Intervall derselben leicht, außer von der Stufe, wo die Quarte zum Tritonus wird. Aber eine stufenweis höher oder tiefer gehende Folge von fallenden Quarten ist schwerfällig. Z. B.

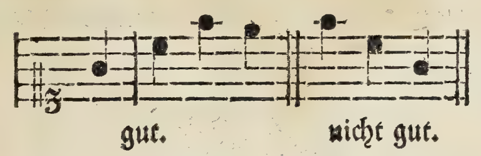


Von steigenden Quarten aber ist eine solche Folge gut, wie hier:



Man

Man kann ohne Unterbrechung mit zwey reinen Quarten steigen, aber nicht fallen. Z. B.



Die übermäßige Quarte oder der Triton ist schwer zu singen, aber bey heftigen Stellen von grossem Nachdruck. Sie ist vornemlich in Recitativen sowol auf als abwärts von vielfältigem Gebrauch. Man muß den Triton nicht mit der grossen Quarte, die in der Molltonart von der Sexte zur None des Haupttones ihren Platz hat, verwechseln. Der erste ist schwer zu singen, wird selten gesetzt, und muß, da er dißonirend ist, auch in der Melodie resolviren, A; Diese hingegen ist consonirend, leichter zu singen, und kann daher auch öfter gesetzt werden, B.



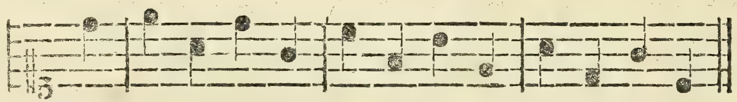
Die verminderte Quarte gehört unter die ungewöhnlichern Fortschreitungen, ist aber an Zeit und Ort sowol auf als abwärts gut zu gebrauchen.



Alle reine Quinten, die in der diatonischen Tonleiter vorkommen, sind leicht zu singen, außer in der Durtonart die von der Terz des Haupttones zu seiner Septime, wenn nemlich die Terz als Mediante, und die Septime als das Subsemitonium behandelt wird. Z. B.



Viele reine fallende Quinten nach einander, die stufenweis herunter gehen, sind gut, als:



Aufwärts nicht so gut, als:



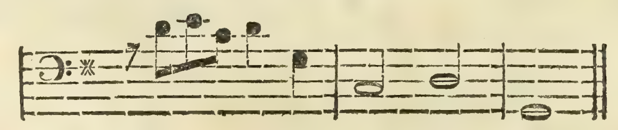
Noch weniger auf folgende Art:



Zwey über einander gesetzte Quinten sind nur im folgenden Fall,



und unterwärts nur in Baßmelodien gut, als:



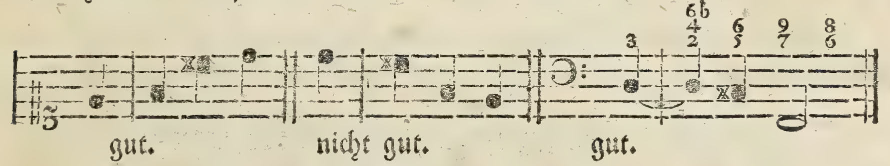
Die

Die falsche Quinte, die eine Umkehrung des Tritonus ist, gehört mit unter die fremden Fortschreitungen, ist aber leichter, als der Tritonus zu singen. In Stücken, wo der Gesang fremd seyn soll, können beyde mit einander abwechseln, auf folgende Weise:

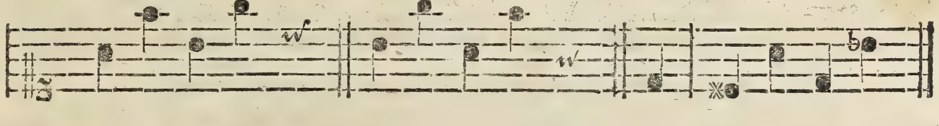


Die kleine oder verminderte Quinte, die eine Umkehrung der grossen Quarte ist, und nur in Molltönen vorkömmt, kann, weil sie leicht zu singen ist, ohne Bedenken gesetzt werden.

Die übermäßige Quinte kann nur aufwärts vorkommen, in Baßmelodien aber auch unterwärts, als:



Sexten, die in der Tonleiter enthalten sind, sind zwar alle leicht zu singen und faßlich, doch müßen, weil der Sprung schon groß ist, in einem fließenden Gesang nicht viele Sexten nach einander gesetzt werden. Kleine Sexten können höchstens nur zwey nach einander vorkommen, und zwar nur auf folgende Art:

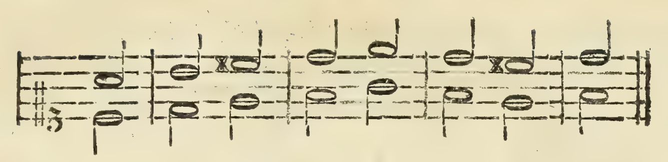




Grosse Sexten können mehrere nach einander folgen, weil sie Umkehrungen der kleinen Terz sind, sind aber nicht so gefällig als diese. Z. B.

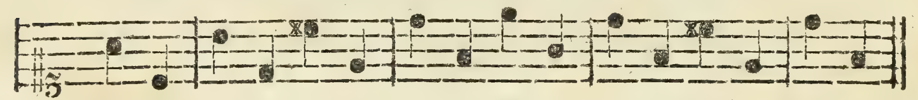


Eigentlich sind solche Sätze wie zweystimmig anzusehen, wovon jede Stimme secundenweis fortschreitet, als:

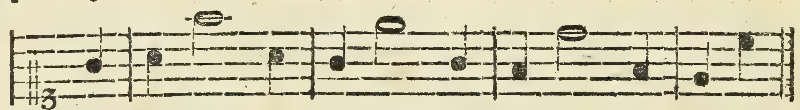


In solchen Fällen können Fortschreitungen vorkommen, die in andern Fällen wiedrig und schwer zu singen seyn würden, wie in dem obigen Beyspiel von der sechsten zur siebenten Note die Fortschreitung der übermäßigen Quinte abwärts.

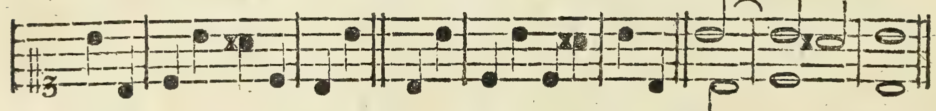
Aber folgende Sextengänge hintereinander wären gar nicht zu singen:



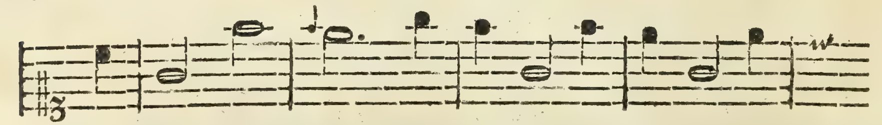
Leicht und fließend ist folgender Sextengang mit abwechselnden Secundenfortschreitungen:



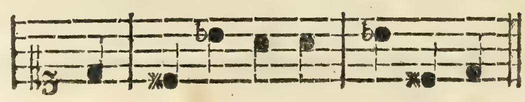
Die übermäßige Sextenfortschreitung findet in keiner guten Melodie statt, es sey denn in solchen Brechungen, deren so eben Erwähnung geschehen, als:



Von den Septimenfortschreitungen ist die der kleinen Septime von dem Dominantenaccord sehr leicht zu singen, und in den fließendsten Melodien von Schönheit, als:

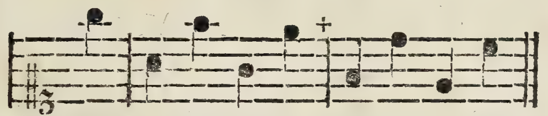


Auch die verminderte Septimenfortschreitung ist auf- und abwärts leicht zu singen, wie hier:

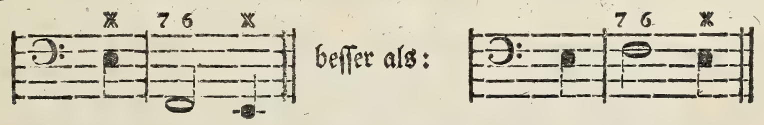


Nur

Nur die Fortschreitung der grossen Septime ist hart, und ehemals unter die verbotenen übermäßigen Fortschreitungen gezählet worden; sie kann aber zufällig vorkommen, wo sie nicht schwer zu treffen ist, wie z. B. bey folgendem Sextengang.

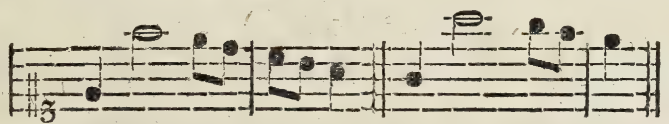


Auch kann sie in einer begleitenden Baßmelodie von kräftiger Würkung seyn. Z. B.

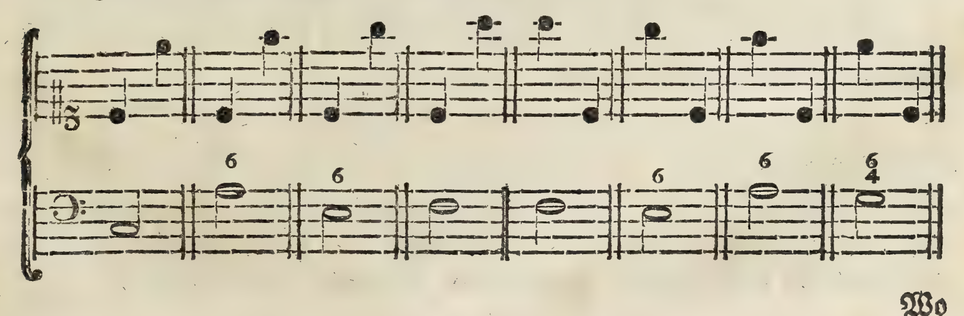


Die Fortschreitung in der Oktave ist sehr leicht zu singen, und von dem vielfältigsten Gebrauch.

Die Fortschreitung in der None, sowol der kleinen als der grossen, ist auch nicht schwer zu treffen, weil sie so nahe an der Oktave liegt. Sie kann aber nur aufwärts vorkommen, und denn muß der unterste Ton die Dominante seyn; eine solche Nonenfortschreitung ist von der größten Kraft in der Melodie, und muß daher nur selten vorkommen. Z. B.



Die übrigen springenden Fortschreitungen der Decime, Undecime, Duodecime, u. s. f. können ebenfalls, jedoch selten angebracht werden; nur müßen beyde Intervallen zu derselben Harmonie gehören, wie hier:



Wo dieses nicht ist, sind dergleichen springende Fortschreitungen schwer zu singen und zu fassen. Z. B.



In Ansehung der größern oder kleinern Fortschreitungen muß auch die Tiefe oder Höhe des Instruments oder der Stimme in Erwägung gezogen werden, für welcher die Melodie gesetzt wird. Es ist offenbar und der Natur des Klanges gemäß, daß in einer Melodie für den Baß größere Intervalle den kleinen, und für den Discant diese jenen vorzuziehen sind. Nicht als wenn eine Baßmelodie nur springen, und eine Discantmelodie nur secundenweise fortschreiten müßte, sondern die grossen Fortschreitungen sind überhaupt natürlicher in der Tiefe, und können ohne dem Baßgesang das Fließende zu benehmen, öfter vorkommen, als in der Höhe, die hinwiederum mehr kleine Fortschreitungen als Sprünge in dem Gesange verträgt. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine fließende Discantmelodie um einige Oktaven tiefer, und einen guten Baßgesang um einige Oktaven höher vortragen. Hiedurch unterscheidet sich das Fließende eines tiefen Gesanges von dem Fließenden eines hohen Gesanges, ein anderes ist eine fließende Baßarie, ein anderes eine fließende Discantarie. Der junge Tonsetzer muß hierauf merken, und beyde Arten sich eigen zu machen suchen. Die Verschiedenheit der Cadenzen bewürkt dieses nicht allein. Der Hauptunterschied von beyden liegt in der Art ihrer Fortschreitungen. Daß aber auch die Bewegung hierinn einen Einfluß habe, indem höhere Melodien am natürlichsten in kürzeren, und tiefere in längeren Tönen sich fortbewegen, wird in dem folgenden Abschnitt gezeigt werden.

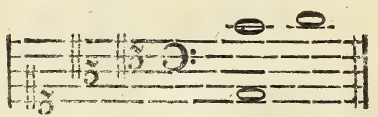
Ferner unterscheidet sich der fließende Gesang für die Singstimme von dem fließenden Gesang für ein Instrument. In diesem können Fortschreitungen angebracht werden, die in jenem nicht gewagt werden können. So sind z. B. die Brechungen von Accorden, und überhaupt viele springende Fortschreitungen nach einander dem fließenden Gesang für ein Instrument nicht entgegen, sobald sie auf demselben leicht herauszubringen sind. Hingegen kann ein aus den leichtesten

sten und singbarsten Fortschreitungen zusammengesetzter Satz alles leichte und fließende verlieren, wenn er wieder die Applicatur des Instruments gesetzt ist, und auf demselben nur mit Mühe herausgebracht werden kann. Daher wird erfodert, daß der Tonsetzer das Instrument kenne, für welches er setzet. Jedes Instrument hat etwas ihm eigenes, das unabhängig von den melodischen Fortschreitungen zu dem Fließenden des Gesanges beyträgt. Dieses muß der Tonsetzer ins Gefühl haben, und wenn er gleich das Instrument nicht selber spielt, so muß er wenigstens vollkommen inne haben, was auf demselben leicht oder schwer herauszubringen ist. Wenn ihm diese Kenntniß fehlt, darf er sich nicht wundern, daß er bey dem Vortrag seiner Melodie oft eine ganz andere Art des Gesanges höret, als er gedacht hat.

Die nemliche Bewandniß hat es mit der menschlichen Stimme. Der Tonsetzer muß selbst ein Sänger seyn, der für ihr setzen will. Hat die Natur ihm die Stimme versagt, so muß er wenigstens in seiner Seele singen können, ohnedem wird er das Eigene des Gesanges für die Singstimme nicht treffen, und oft da, wo er fließend zu seyn glaubt, steif und hart seyn.

Bey einer Singmelodie ist besonders noch zu beobachten, daß die Fortschreitungen genau mit der Declamation der Worte übereinstimmen, daß z. B. auf Hauptworte und accentuirte Sylben keine unbedeutende Fortschreitungen, oder auf kurze Sylben und unbedeutende Worte keine hervorstechende Sprünge oder frappante Fortschreitungen angebracht werden. Imgleichen wenn die Stimme bey Declamation der Worte sich erhebt, darf sie in der Melodie nicht fallen, und umgekehrt nicht steigen, wenn sie bey der Declamation fällt. Der Singcomponist muß zugleich ein vollkommener Declamator seyn, er muß mit der Sprache der Poeten so bekannt seyn, daß er die Kraft eines jeden Worts, den Grad der Höhe oder Tiefe der mannigfaltigen Accente, und den Ton des Ausdrucks völlig in seiner Gewalt habe, damit er die Fortschreitungen seiner Melodie darnach einrichte. Ohne diese Eigenschaft wird er Fehler begehen, die jedwedem auffallen, und ihm ist wohlmeynend zu rathen, sich der Instrumentalcomposition zu widmen, da zu einem Singcomponisten ihm das Wesentlichste fehlet.

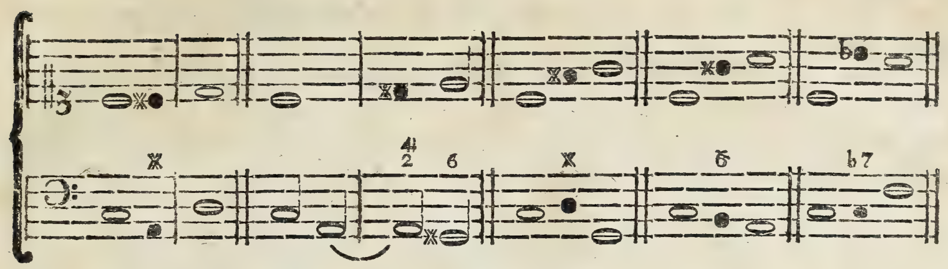
Der natürliche Umfang jeder Stimme, den der Tonsetzer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen setzt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnet, noch einen Ton höher oder tiefer zu setzen, weil nur ein einziger Sänger, der den Umfang der Stimme hat, dazu nöthig ist. Denn nicht alle Stimmen sind in dem angezeigten Umfang der Decime oder Undecime eingeschränkt; einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher, andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Oktaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichne d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber setzt der Tonsetzer nur in besondern Fällen.

Uebrigens, es sey in Sing- oder Instrumentalstücken, muß auch eine gewisse Gleichheit in den Fortschreitungen beobachtet werden, nemlich, wenn der Gesang anfangs stufenweise oder in kleinen Fortschreitungen sich fortbewegt, müssen nicht plötzlich Sätze von lauter springenden Fortschreitungen angebracht werden, denn dadurch kann leicht die Einheit des Ausdrucks zerstöret, und überhaupt aller Zusammenhang des Gesanges zerrissen werden. Nur im Ausdruck solcher Leidenschaften, die das Gemüth bald sanft bewegen, bald heftig in die Seele stürmen, kann solche Abwechslung von stufen- oder sprungweise sich fortbewegenden melodischen Sätzen von guter Würkung seyn; doch ist in solchen Fällen die Veränderung der Bewegung oder des Takts von weit größerer Kraft, wie in dem folgenden Abschnitt erwiesen wird.

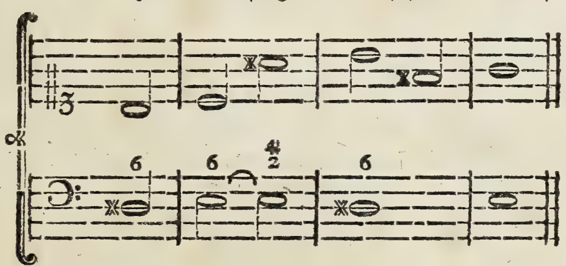
Desgleichen, wenn die Melodie eine Zeitlang in Tönen aus der diatonischen Tonleiter fortschreitet, müßen nicht plötzlich viele fremde oder chromatische Fortschreitungen angebracht werden; dadurch kann das Ganze leicht buntscheckigt und die Einheit des Ausdrucks ganz zerstöret werden. Ueberhaupt muß man mit Anbringung der fremden Töne, da sie schwerer als die diatonischen zu singen und zu fassen sind, behutsam verfahren. Sie müßen allezeit als Leittöne von dem über oder unter ihnen liegenden halben Ton vorkommen, und zu gleicher Zeit die Harmonie fühlen lassen, aus der sie genommen sind. Z. B.



Daher ist die Fortschreitung der übermäßigen Terz, weil sie keine bestimmte Harmonie fühlen läßt, ein Unding in der Melodie, und muß als ein solches verworfen werden. Wer ist im Stande, diese Fortschreitung, es sey in welchem Ton es wolle, zu singen?



Desgleichen auch die Fortschreitung der übermäßigen Sexte ist aus dieser Ursache unbrauchbar; doch kann sie noch eher als die übermäßige Terz angebracht werden, wenn die Harmonie so geordnet ist, wie in diesem Beyspiel:



Wenn dieses beobachtet wird, kann ein melodischer Satz viele fremde Töne enthalten, und doch verständlich bleiben. Man sehe z. B. folgende Melodie:



Ein nicht ganz ungeübtes Ohr wird diesen Gesang fremd aber nicht unverständlich finden.

Eben das ist von den durch halbe Töne steigenden oder fallenden chromatischen Gängen anzumerken; jeder fremder Ton muß ein Leitton von dem folgenden Ton der diatonischen Tonleiter seyn, und eine bestimmte Harmonie fühlen lassen. Daher ist folgender Gang durch ✕a in C dur unrecht:

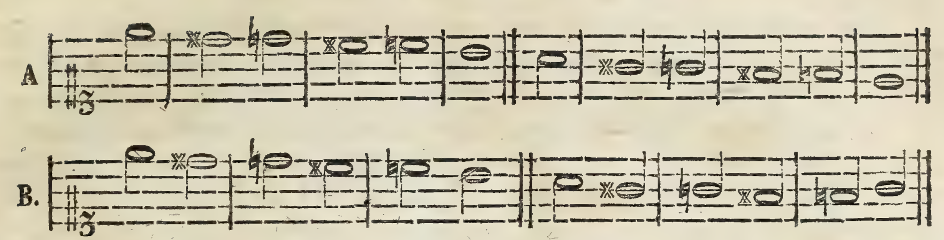
weil sich zu dem ✕a des vierten Taktes keine Harmonie denken läßt, ohne die C dur Tonart zu zerstören, sondern statt dessen muß b gesetzt werden, wie hier:



Eigentlich ist b hier der Leitton von a, der nach ihm folgen sollte; zu diesem a wäre die Harmonie von F dur angegeben worden, die aber hier übergangen worden. Von solchen harmonischen Uebergängen ist in dem ersten Theil dieses Werks, und hauptsächlich in dem Zusatz weitläuftig gehandelt worden, daher wir die Erklärung derselben hier nicht wiederholen.

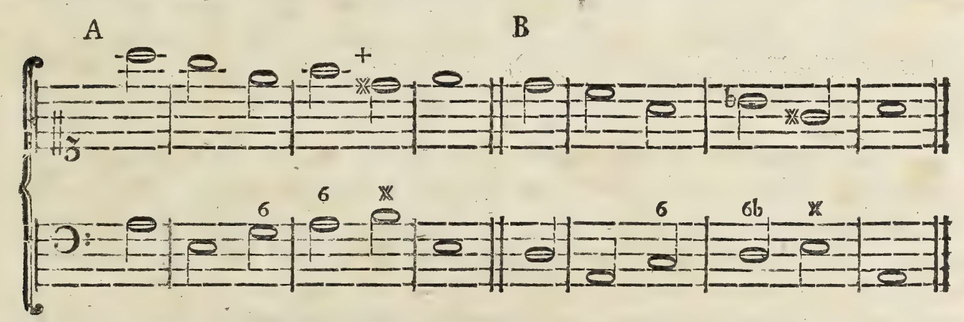
Bey solchen chromatischen Gängen ist noch anzumerken, daß die außer der Tonleiter liegenden Töne im Steigen auf ein schlechtes Taktheil, die innerhalb derselben liegenden aber auf ein gutes Taktheil treffen müßen. Bey fallenden chromatischen Gängen ist es umgekehrt. Daher sind die Beyspiele bey A gut, die bey B aber unrecht.





Mehr als fünf halbe Töne können weder im Steigen noch im Fallen nach einander folgen, ohne entweder einen Einschnitt zu machen, oder die Tonart zu verlassen.

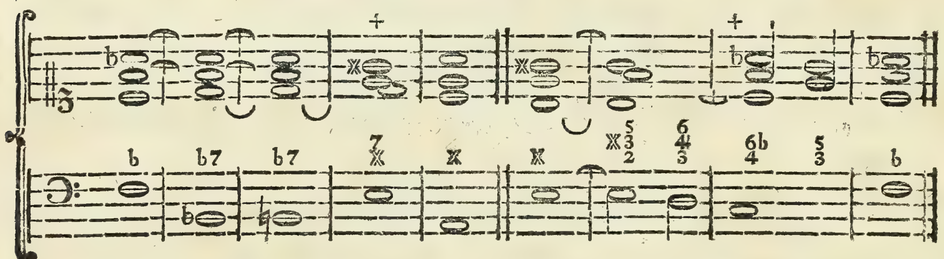
Bey dieser Gelegenheit wollen wir noch von der chromatischen Fortschreitung der verminderten Terz anmerken, daß sie in Durtönen bey der Ausweichung in der Mediante, und in Molltönen bey der in der Quinte am natürlichsten ist. Daher ist z. B. in C dur folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, natürlicher, als der bey B, wo in A moll ausgewichen wird, weil die C-dur Tonart in dem ersten Beyspiel nicht so sehr zerstöret wird, als in dem zweyten.



Und in A moll ist folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, aus eben der Ursache natürlicher als der bey B, wo in D moll ausgewichen wird.



Enharmonische Fortschreitungen, wovon in einigen Lehrbüchern so viel Aufhebens gemacht wird, ohnerachtet gar kein enharmonisches Geschlecht in unserer Musick existiret, sind nur in dem einzigen Fall möglich, wenn vermittelst des verminderten Septimenaccordes eine sogenannte enharmonische Ausweichung veranstaltet wird. Der Sänger, der gerade die Note, auf welcher die enharmonische Veränderung vorgeht, zu halten hat, zieht unvermerkt, und ohne, daß er es selbst weiß, herauf oder herunter, um in die dazu angebrachte Harmonie einzustimmen. Gesetzt der Sänger hätte ♭a als kleine Terz von F, und der Componist führte die Harmonie nach E dur, und machte ✕g aus ♭a, so läßt sich der Sänger, ohne daß er sich dessen bewußt ist, so weit herab als nöthig ist, um die reine Terz von E zu singen; und wird das ✕g wieder zu ♭a gemacht, so zieht er um so viel wieder herauf. Z. B.



Auf Clavierinstrumenten, wo die Töne ✕c ♭d, ✕d und ♭e ꝛc. gar nicht von einander unterschieden sind, giebt das Ohr bey solchen Gängen zu, oder nimmt ab, wie im obigen Fall der Sänger. Daher sind enharmonische Fortschreitungen gar nicht melodisch zu betrachten, sondern, da sie blos durch die Harmonie veranstaltet werden, so können sie auch von ihr nicht abgesondert werden. Von welcher Kraft aber enharmonische Gänge sind, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, ist bereits in dem ersten Abschnitt gelehret worden.

Die Melodie, die ohne Absicht bald sprung- bald stufenweise, bald in diatonischen, bald in chromatischen und enharmonischen Tönen fortschreitet, kann unmöglich gute Würkung thun, noch von Ausdruck seyn. Der junge Tonsetzer muß sich daher befleißigen, in den melodischen Sätzen seines Gesanges Gleichheit der Fortschreitungen zu beobachten, damit das Ganze nicht unförmlich werde.

Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleich-

gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.

Die **übermäßige Prime**, ängstlich.

Die **kleine Secunde** traurig; die **große** angenehm auch pathetisch; die **übermäßige** schmachtend.

Die **kleine Terz**, traurig, wehmüthig; die **grosse** vergnügt.

Die **verminderte Quarte**, wehmüthig, klagend; die **kleine** fröhlich; die **grosse** traurig; die **übermäßige** oder der **Triton** heftig.

Die **kleine Quinte** weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die **vollkommene** frölich, muthig; die **übermäßige** ängstlich.

Die **kleine Sexte** wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die **grosse** lustig, auffahrend, heftig; die **übermäßige** kömmt in der Melodie nicht vor.

Die **verminderte Septime** schmerzhaft; die **kleine** zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die **grosse** heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweifelung.

Die **Oktave** frölich, muthig, aufmunternd.

Im Fallen.

Die **übermäßige Prime** äußerst traurig.

Die **kleine Secunde** angenehm; die **grosse** ernsthaft, beruhigend; die **übermäßige** klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die **verminderte Terz** sehr wehmüthig, zärtlich; die **kleine** gelassen, mäßig vergnügt; die **grosse** pathetisch, auch melancholisch.

Die **verminderte Quarte** wehmüthig, ängstlich; die **kleine** gelassen, zufrieden; die **grosse** sehr niedergeschlagen; die **übermäßige** oder der **Triton** sinkend traurig.

Die **kleine Quinte** zärtlich traurig; die falsche bittend; die **vollkommene** zufrieden, beruhigend; die **übermäßige** schreckhaft, (kömmt nur im Baß vor.)

Die

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schreklich fürchterlich.

Die Oktave sehr beruhigend.

Hiemit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Würkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen untergelegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattirung des Ausdrucks gewinnen. Indessen bleibt doch gewiß, daß wenn die melodische Fortschreitung an sich gut gewählet, und von einer kräftigen Harmonie unterstützt wird, die Würkung um desto größer seyn müße. Diese gute Wahl der melodischen Fortschreitungen ist hauptsächlich in solchen Stücken nöthig, deren größte Kraft des Ausdrucks in der Melodie liegen muß, und bey denen keine harmonische Begleitung nothwendig ist, als in Arien und Liedern. Grosse Männer sind in dieser Wahl jederzeit sehr sorgfältig gewesen. Man sehe z. B. folgenden ersten Satz einer Arie von dem berühmten Benedetto Marcello. Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?



Vierter

Vierter Abschnitt.

Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus.

Daß eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und Tiefe von einander unterschieden sind, zu einem würklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus her, die dem Gesang seinen Charackter und Ausdruck geben. Jedermann siehet auf den ersten Blick, daß der rührendste Gesang aller Kraft und alles Ausdrucks gänzlich würde beraubet werden, wenn ein Ton nach dem andern ohne bestimmte Regel der Geschwindigkeit, ohne Accente und ohne Ruhepunkte, obgleich in der genauesten Reinigkeit der Töne vorgetragen würde. Schon die gegemeine Rede würde zum Theil unverständlich und völlig unangenehm werden, wenn man nicht in dem Vortrag ein schickliches Maaß der Geschwindigkeit beobachtete, nicht durch die Accente, mit der Länge und Kürze der Sylben verbunden, die Wörter von einander absonderte, und endlich durch keine Ruhepunkte, die Sätze und Perioden unterscheidete. Durch einen solchen unbelebten Vortrag würde die schönste Rede nicht besser ins Gehör fallen, als das Buchstabiren der Kinder.

Demnach geben Bewegung, Takt und Rhytmus dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die **Bewegung** bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der **Takt** setzet die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklichern Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der **Rhythmus** aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereiniget, wird der Gesang zu einer verständlichen und reizenden Rede.

Man muß aber wol merken, daß keines dieser Dinge für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charackter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des Allegro oder Largo haben, und doch selbst dadurch von sehr ungleicher Würkung seyn; nach dem der Art des Taktes gemäß die Bewegung bey einerley Geschwindigkeit flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist. Daraus erkennet man, daß Bewegung und Takt ihre Kraft vereinigen müßen. Eben

so ist es auch mit dem Rhythmus beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, nachdem Takt und Bewegung sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.

Wer also eine Melodie setzen will, der muß nothwendig auf die vereinigte Würkung der Bewegung, des Takts und des Rhythmus zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden andern betrachten. Indessen ist es doch unumgänglich, daß ich hier von jedem insbesondere spreche, und dem angehenden Tonsetzer sage, was ihm über jeden Punkt, auch an sich selbst betrachtet, zu wissen nöthig ist.

I. Von der Bewegung.

Der Componist muß nie vergessen, daß jeder Gesang eine natürliche und getreue Abbildung oder Schilderung einer Gemüthslage oder Empfindung seyn soll, in so fern sie sich durch eine Folge von Tönen kann schildern lassen. Der Name Gemüthsbewegung, den wir Deutschen den Leidenschaften oder Affekten geben, zeiget schon die Aehnlichkeit derselben mit der Bewegung an. In der That hat jede Leidenschaft und jede Empfindung, sowol in ihrer innerlichen Würkung, als in der Rede, wodurch sie sich äußert, ihre geschwindere oder langsamere, heftigere oder gelassenere Bewegung, und diese muß auch der Componist, nach der Art der Empfindung, die er auszudrücken hat, richtig treffen.

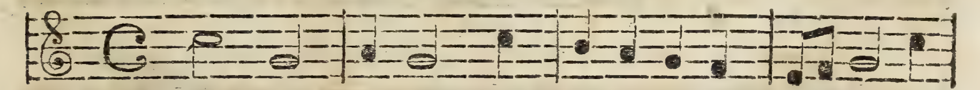
Zuerst also muß ich den angehenden Tonsetzer erinnern, daß er die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung in Absicht auf die Bewegung fleißig studire, damit er nicht in den grossen Fehler falle, dem Gesang eine langsame Bewegung zu geben, wo sie geschwind, oder eine geschwinde, wo sie langsam seyn soll. Dies ist aber ein Studium, das außer der Musik liegt, und das der Componist mit dem Redner und Dichter gemein hat.

Ferner muß er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hiezu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art. Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{6}{4}$ Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{16}$ Takt. So ist z. B. eine Loure in dem $\frac{3}{2}$ Takt von langsamerer Taktbewegung, als eine Menuet in dem $\frac{3}{4}$ Takt, und diese ist wiederum langsamer als ein Passepied in dem $\frac{3}{8}$ Takt.

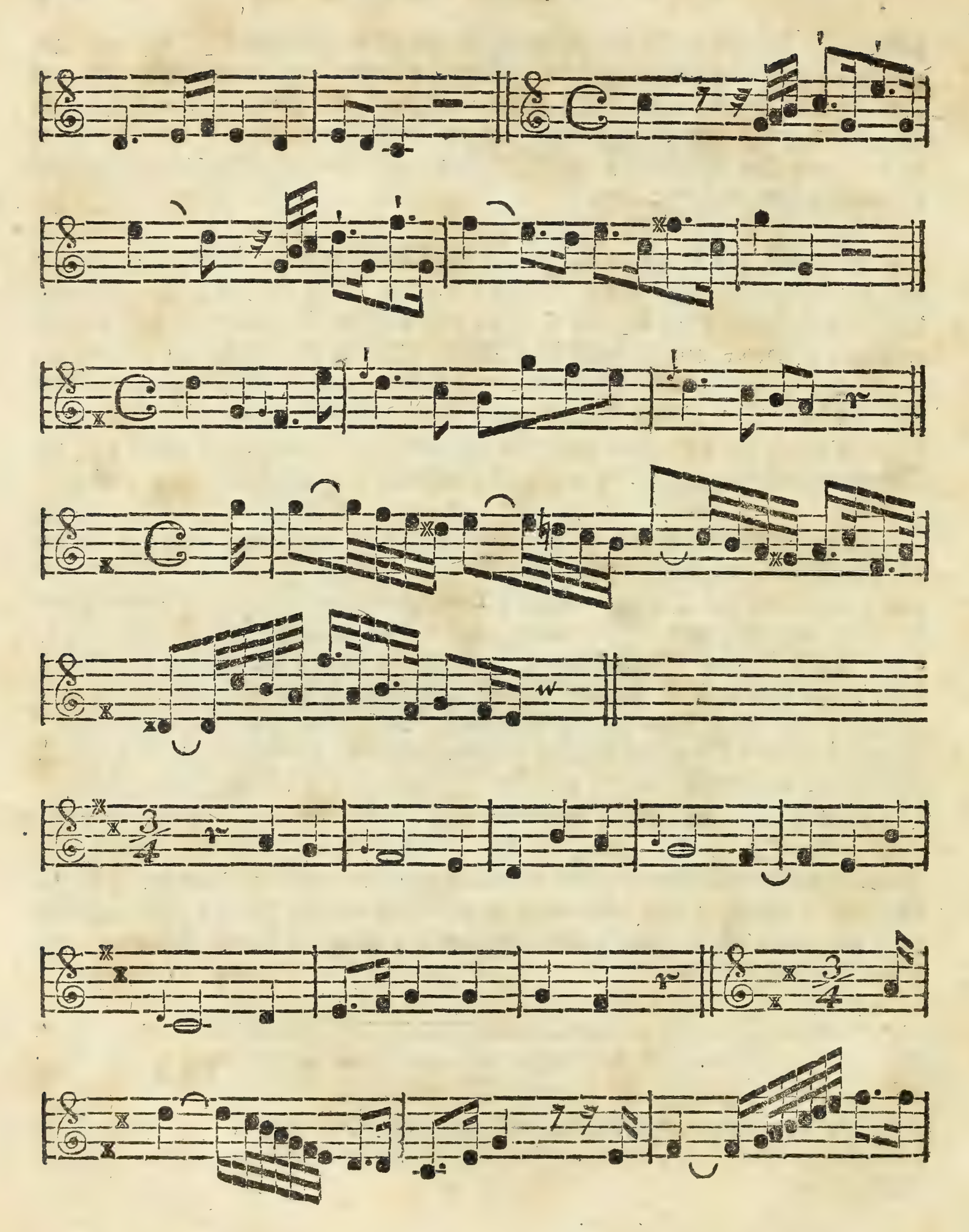
Takt. In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehnthel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. So hat z. B. eine Sarabande in dem $\frac{3}{4}$ Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuet, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind.

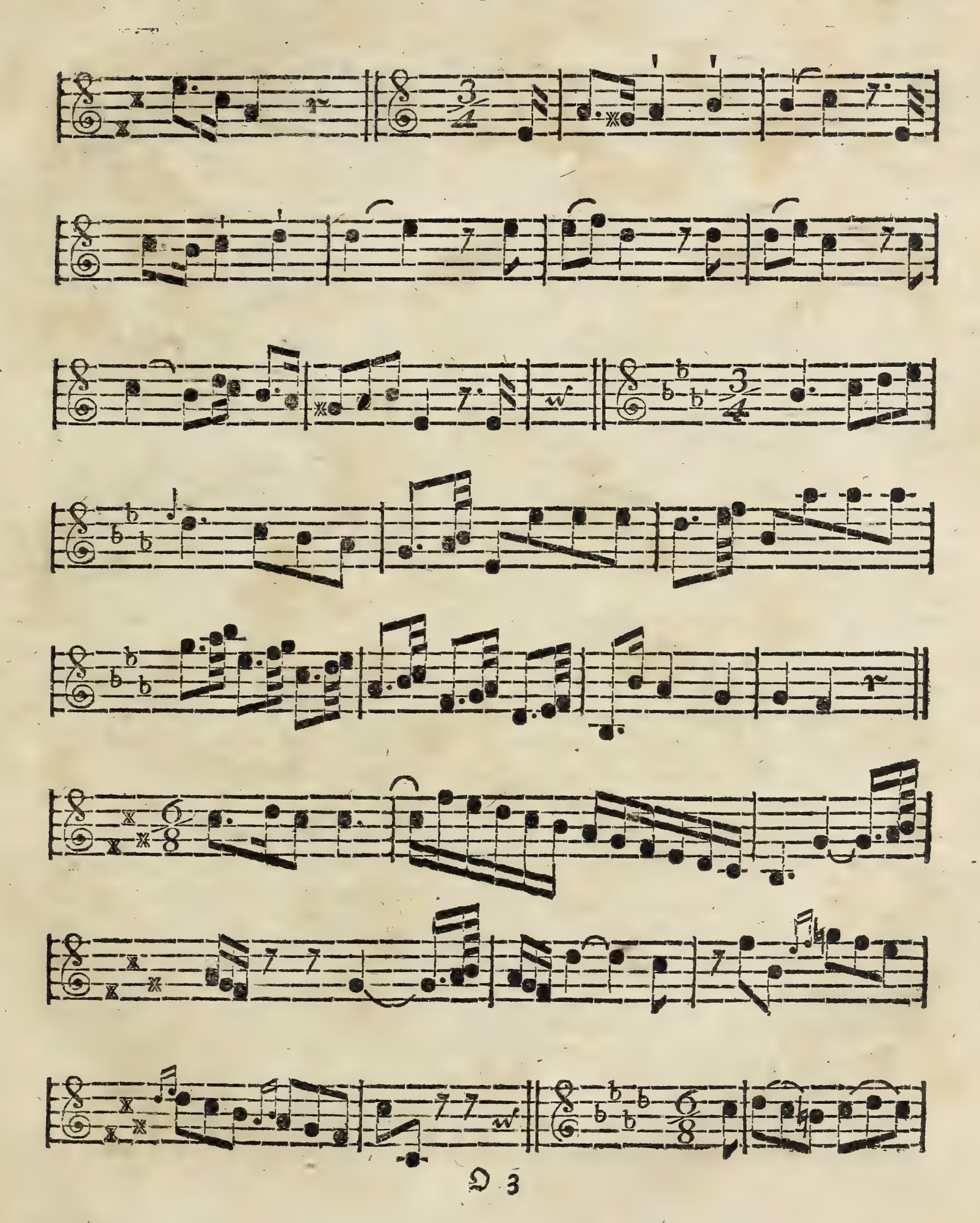
Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonsetzer lerst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörtet largo, adagio, andante, allegro, presto, und ihre Modificationen als larghetto, andantino, allegretto, prestissimo, der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen, und er wird bald im Stande werden, nicht allein in jeder Art von Bewegung zu componiren, sondern auch also, daß die Bewegung von denen, die es vortragen, alsobald und richtig getroffen werde.

Aber die Bewegung in der Musik ist nicht blos auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhaltung fortströhmen; einige, in denen die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen gleicht, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht; und wieder andere, bey denen das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See gleicht, die izt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurücke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen [6]), so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählet wird. Man sehe folgende Beyspiele:

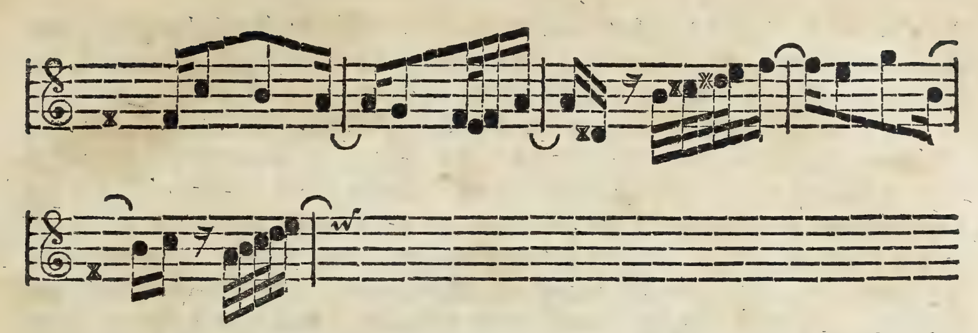


[6]) S. Sulzers Theorie der schönen Künste. Art. Ausdruck.






tr



Jedes dieser Beyspiele unterscheidet sich von den übrigen durch eine charakterisirte Bewegung, dit erstlich durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, und bey denen die von einerley Tempo und Taktart sind, durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, fühlbar wird. Hierauf muß der junge Tonsetzer besonders aufmerksam seyn, und sich durch fleißiges Studiren in den Werken guter Meister hinlängliche Erfahrungen von der besondern Würkung jeder Art von Notengattungen in allen Taktarten erwerben; denn dadurch bekömmt er die Mittel in seine Gewalt, wodurch er bey einem richtigen Gefühl seinem Gesange gerade diejenige Art von Bewegung einverleibet, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft aufs deutllchste empfinden läßt.

Also hat der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stücks in Absicht der Bewegung zweyerley zu überlegen, 1) die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Taktbewegung, und 2) die charakteristische Bewegung der Theile des Takts, oder die Art der rhythmischen Veränderungen. Muntere Empfindungen verlangen überhaupt eine geschwinde Taktbewegung; aber durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Takts, oder der rhytmischen Schritte, kann der Ausdruck tändelnd, oder schmeichelnd, oder frölich, oder zärtlich, oder pathetisch werden. Desgleichen gehört zu dem Ausdruck trauriger Empfindungen überhaupt eine langsame Taktbewegung, durch die zweyte Art der Bewegung aber kann der Ausdruck mehr oder weniger unruhig, zärtlich oder heftig, sanft oder schmerzhaft werden. Freylich ist es die Bewegung nicht allein, die das bewürkt, die übrigen guten Eigenschaften einer ausdrucksvollen Melodie müßen zugleich mit ihr verbunden seyn, aber alsdenn trägt sie auch aufs kräftigste zum Ausdruck bey.

Dies mag hinlänglich seyn, dem angehenden Tonsetzer auf die Würkung der Bewegung überhaupt aufmerksam zu machen. In den zwey folgenden Abtheilungen dieses Abschnitts werden wir Gelegenheit haben, über die besondern Würkungen

kungen der Takt- und der rhythmischen Bewegung nähere Bemerkungen zu machen, daher wir uns hier begnügen, dem jungen Componisten noch ein paar Anmerkungen mitzutheilen, die auf die Bewegung überhaupt abzielen.

Er muß sich hüten, daß er bey Verfertigung eines Stücks nicht eile oder schleppe. Obgleich diese Worte nur in der Lehre vom Vortrag üblich sind, so können sie doch auch in der Composition angewendet werden. Es kann leicht geschehen, daß der Componist bey Verfertigung eines feurigen Allegro unvermerkt in der Bewegung eilt, oder bey einem traurigen Largo schleppt, oder aus Liebe zu einem Satz, der entweder wegen der Geschwindigkeit der Taktbewegung undeutlich, oder wegen der Langsamkeit matt wird, ohne daß er es bemerkt, in der Bewegung nachgiebt. Bey dem Vortrag solcher Stücke leidet der Componist, aber durch seine eigene Schuld.

Er muß die Grenzen der geschwinden oder langsamen Bewegung nicht überschreiten. Was zu geschwind ist, kann nicht deutlich vorgetragen werden, und was zu langsam ist, kann nicht gefaßt werden. Dies ist hauptsächlich von solchen Stücken zu verstehen, wo der Componist selbst das Tempo angiebt.

Wegen des langen Nachklanges der tiefen Töne müßen alle kurze Notengattungen in der Tiefe vermieden werden; in der Höhe aber sind sie von besserer Würkung, als lang aushaltende Töne. Der Gang des Basses verhält sich überhaupt gegen den Gang der höchsten Stimme, wie der Gang eines ernsthaften Mannes neben den eines jungen Frauenzimmers. Wo diese zwey oder drey Schritte thut, thut jener nur einen, und beyde kommen gleich weit. Nicht als ob ein junges Frauenzimmer gar nicht langsam, und ein ernsthafter Mann gar nicht geschwind gehen könne, aber es ist nicht so natürlich. Die Stimmen von mittlerer Höhe und Tiefe können in Absicht der kürzeren oder längeren Notengattungen ihrer rhytmischen Schritte auf diese Art als Gänge von Knaben und erwachsenen Jünglingen angesehen werden.

Endlich muß der Tonsetzer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stücks so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. Er muß sich der Worte allegro assai, allegro moderato, poco allegro &c. bedienen, wo das Wort allegro die Bewegung zu geschwind, oder nicht geschwind genug bezeichnen würde; bey Stücken von langsamer Bewegung desgleichen. Die Worte, die sich auf die charakteristische Bewegung beziehen, als maestoso, scherzando, vivo, mesto &c. sind bey ausdrucksvollen Stücken oft von der größten Bezeichnung, und für den, der ein Stück gut vortragen will, nicht gleichgültig. Hasse ist so genau in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen macht, wie

das

das Stück vorgetragen werden soll, als Andantino grazioso, ma non patetico, non languente; Allegretto vivo, e con spirito, oder allegretto vivo, che arrivi quasi all' allegro intiero; Un poco lento, e maestoso, ma che non languisca, e abbia il dovuto suo moto.

II. Von dem Tackte.

Wenn man sich einen Gesang vorstellt, in dem alle Töne mit gleicher Stärke, oder mit einerley Nachdruck angegeben würden und auch durchaus von einerley Länge oder Dauer wären, wie wenn z. B. der Gesang aus lauter ganzen Tacktnoten bestünde, so würde er einem gleichförmig fließenden Strom gleichen. Das, was dabey einen Gesang von dem andern unterscheidete, wäre die schnellere oder langsamere Strömung; der eine würde einem rauschenden Strom, der andere einem sanft etwas schneller oder langsam fließenden Fluß, und ein dritter einem sanft rieselnden Bach gleichen. Denkt man noch zu einem solchen Gesange eine mehr oder weniger volle, eine mehr oder minder consonirende Harmonie hinzu, so hat man alles was einen von dem andern unterscheiden könnte.

Die ganze Kraft, oder der Ausdruck eines solchen Gesanges würde blos in dem sanften und leichten, oder in dem lebhaften und stark ströhmenden bestehen, er würde dienen uns einzuschläfern oder munter zu machen. Soll er der Rede ähnlich und zum Ausdruck mancherley Regungen und Empfindungen geschickt werden, so müßen einzele Töne zu bedeutenden Wörtern, und mehrere Wörter zu verständlichen Sätzen gemacht werden. Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne. Es hat damit gerade die Beschaffenheit, wie mit der gemeinen Rede, darinn wir blos vermittelst der Accente und der Länge und Kürze der Sylben, Wörter und Säze unterscheiden.

In der genauen Einförmigkeit der Accente, die auf einige Töne gelegt werden, und der völlig regelmäßigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, bestehet eigentlich der Tackt. Wenn nemlich eben dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tackt. Würden diese Accente nicht regelmäßig vertheilet, so daß keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat.

Man kann sich die Sache auch noch unter dem Bild einer blossen Bewegung vorstellen. Der unaccentuirte blos strömende Gesang gleichet einer durchaus steten Bewegung, wie die ist, durch welche ein Körper durch die Luft fällt, oder geworfen wird; der accentuirte Gesang aber hat Aehnlichkeit mit einer in Schritte abgetheilten Bewegung, oder des Ganges. Wie nun der Gang, noch außer dem langsamen und geschwinden, noch durch die Art der Schritte seinen bestimmten Charakter bekommt, so geschieht es auf eine ganz ähnliche Weise, daß auch der Gesang seinen Charakter und Ausdruck erhält.

Ein regelmäßiger Gang geschiehet durch gleich lange Schritte, deren jeder einen Tackt des Gesanges vorstellt. Die Schritte aber können aus mehr oder weniger kleinen Rückungen, oder Zeiten bestehen, und in diesen Rückungen oder Zeiten die alle von gleicher Dauer sind, können wieder kleinere Abtheilungen oder Glieder statt haben; auch können sie durch andere Modificationen, durch Grade des schweren und leichten, des fließenden, oder hüpfenden u. s. f. verschieden seyn. Wenn nun in Schritten und kleinen Rückungen eine genaue Gleichförmigkeit beoachtet wird, so entstehet daraus der metrische Gang, den wir Tanz nennen, und dieser hat eine genaue Aehnlichkeit mit dem tacktmäßigen Gesang. Auf eben die Art nun, wie der Tanz durch blosse Bewegung mancherley Empfindungen ausdrücket oder schildert, so thut es auch der Gesang durch blosse Töne.

Wer dieses genau überlegt, wird leicht begreifen, wie sehr der Charakter einer Melodie von der Bewegung und dem Tackt abhängt. Die deutlichsten Proben davon kann man an den verschiedenen Tanzmelodien haben. Doch ist es nicht möglich, genau bestimmte Regeln zu geben, die für jede Art der Empfindung die schicklichste Bewegung und den schicklichsten Tackt bestimmen würden. Das meiste kommt auf ein feines und richtiges Gefühl an. Alles was außer dem, was ich bereits über die Bewegung erinnert habe, einen Componisten über diese Materie kann gesagt werden, kommt auf folgende Hauptpunkte an. 1) Daß ihm alle bis itzt erfundene und gebräuchliche Arten des Tacktes, jeder nach seiner wahren Beschaffenheit und nach seinem genauen Vortrag, beschrieben werden. 2) Daß man, so genau es angeht, den Geist oder den Charakter jeder Tacktart, bestimme. 3) Daß man endlich für die Fälle, da die Melodie über einen gegebenen Text zu verfertigen ist, Anweisung gebe, wie die beste, oder wenigstens eine schickliche Art des Tackts dazu zu wählen sey. Diese drey Punkte werde ich hier abzuhandeln haben.

1) Wenn man eine Folge von gleichen Schlägen, die in gleichem Zeitraum nach einander wiederholet werden, vernimmt, z. B.

so lehrt die Erfahrung, daß wir in unsern Gedanken alsobald eine tacktmäßige Eintheilung dieser Schläge machen, indem wir sie in Glieder ordnen, die eine gleiche Anzahl Schläge in sich fassen, und zwar so, daß wir auf den ersten Schlag eines jeden Gliedes einen Accent legen, oder ihn stärker als die übrigen Schläge zu vernehmen glauben. Diese Eintheilung kann auf dreyerley Art geschehen, entweder also:



nemlich, wir theilen die Schläge in Glieder von zwey, oder drey, oder vier Schlägen ein. Auf keine andere Eintheilung fallen wir natürlicherweise nicht. Niemand kann ohne ermüdende Anstrengung Glieder von fünf, noch weniger von sieben gleichen Schlägen nacheinander wiederholen: Eher noch von sechs, wenn nemlich die Schläge etwas geschwind auf einander folgen; doch wird man bemerken, daß man Glieder von sechs und mehrern gleichen Schlägen, nicht wol fassen kann, ohne sich eine Untereintheilung zu denken, wodurch sie den obenangezeigten Gliedern von zwey, drey und vier Schlägen wieder ähnlich werden. Z. B.

u. a. m.

Hier sind vielerley Schläge in ein Glied gebracht, die oben stehenden Punkte aber zeigen die Hauptschläge an, denen die übrigen untergeordnet sind, weil sie nicht so deutlich als jene gefühlet werden, dadurch werden diese Glieder den oben angezeigten wieder ähnlich, oder vielmehr es sind die nemlichen. Bey geschwinden Schlägen können noch weit mehrere auf einen Hauptschlag gerechnet werden; die Ordnung der Glieder aber ist immer dieselbe.

Die Anwendung hievon ist leicht zu machen. Statt dem Worte Schlag setze man Zeit, statt Glied Tackt, so hat man einen Begrif von dem, was der Tackt, und wie vielerley er ist. Der Takt besteht entweder aus zwey, oder drey, oder vier gleichen Zeiten, außer diesen ist keine andere Gattung des Taktes natürlich.

Um diese Tacktarten zu bezeichnen, würden dem Anscheine nach nur drey Tacktzeichen erfodert, nemlich eines, das den Tackt von zwey, ein anderes, das den von drey, und ein drittes, das den von vier Zeiten bezeichnete. Aus dem aber, was wir schon in der vorhergehenden Abtheilung dieses Abschnitts von dem Tempo giusto und der natürlichen Bewegung der längeren oder kürzeren Notengattungen angemerkt haben, wird begreiflich, daß z. B. ein Tackt von zwey Viertel- und ein anderer von zwey Zweyviertelnoten, imgleichen ein Takt von drey Viertel, und ein anderer von drey Achtel, ob sie gleich von gleichen Zeiten sind, eine veränderte Bewegung angeben. Hiezu kömmt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der verschiedenen Tacktarten von gleichen Zeiten, die wir nun näher betrachten wollen. Man theilet die Taktarten überhaupt in die gerade und ungerade ein; gerade sind die von zwey und vier Zeiten, ungerade sind die von drey Zeiten, die auch Tripeltackte genennet werden. Ferner unterscheidet man einfache Tacktarten von den zusammengesetzten: Einfache sind von der Beschaffenheit, das jeder Tackt nur einen Fuß ausmacht, der in der Mitte nicht getheilet werden kann; Zusammengesetzte Tacktarten hingegen können, da sie aus zwey einfachen zusammengesetzt sind, in der Mitte

eines

eines jeden Tacktes getheilet werden, wie hernach mit mehrerem gezeiget werden soll.

Ehe wir nun die Taktarten nach der Reihe anzeigen, müßen wir noch anmerken, daß so leicht es ist, Tacktarten von drey Zeiten zu fühlen, eben so leicht ist es auch, jede Zeit einer Tacktart in drey Theile zu theilen, oder zu tripliren, wie solches schon aus den Triolen erhellet. Daraus entstehen noch Tacktarten von **triplirten Zeiten**, wo drey Schläge auf eine Zeit fallen, und die wir nun zugleich mit den Taktarten, aus welchen sie entstehen, anzeigen und über ihre wahre Beschaffenheit, ihre Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit, und über ihren genauen Vortrag das Nöthige anmerken wollen.

Einfache gerade Tacktarten von zwey Zeiten.

1) Der $\frac{2}{1}$ Tackt oder ⌽: triplirt der $\frac{6}{2}$ Tackt.
2) Der $\frac{2}{2}$ Tackt oder ¢: — — der $\frac{6}{4}$ Tackt.
3) Der $\frac{2}{4}$ Tackt: — — der $\frac{6}{8}$ Tackt.
4) Der $\frac{2}{8}$ Tackt: — — der $\frac{6}{16}$ Tackt.

Einfache gerade Tacktarten von vier Zeiten.

1) Der $\frac{4}{2}$ Tackt oder ○: triplirt der $\frac{12}{4}$ Tackt.
2) Der $\frac{4}{4}$ Tackt oder C: — — der $\frac{12}{8}$ Tackt.
3) Der $\frac{4}{8}$ Tackt: — — der $\frac{12}{16}$ Tackt.

Einfache ungerade Tacktarten von drey Zeiten.

1) Der $\frac{3}{1}$ Tackt oder 3: triplirt der $\frac{9}{2}$ Tackt.
2) Der $\frac{3}{2}$ Tackt: — — der $\frac{9}{4}$ Tackt.
3) Der $\frac{3}{4}$ Tackt: — — der $\frac{9}{8}$ Tackt.
4) Der $\frac{3}{8}$ Tackt: — — der $\frac{9}{16}$ Tackt.
5) Der $\frac{3}{16}$ Tackt — — der $\frac{9}{32}$ Tackt.

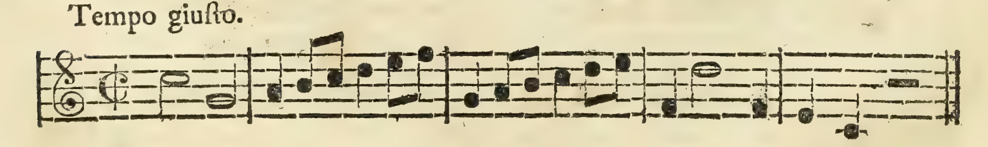
Anmerkungen über die einfachen geraden Tacktarten von zwey Zeiten.

1) Der Zweyeinteltackt, der von einigen auch der grosse Allabrevetackt genennet wird, besteht aus zwey ganzen Tacktnoten oder Semibreven, ist aber mit Recht, so wie der aus ihm entstehende Sechszweyteltackt von zwey triplirten Zeiten, wegen der Verwirrung, die die Pausen in diesen Tacktarten verursachen, indem dieselbe Pause bald einen halben, bald einen ganzen Tackt gilt, von keinem Gebrauch mehr. Man bedient sich statt ihrer besser des Zweyzweytel und des Sechsvierteltackts mit dem Beywort Grave, um den nachdrücklichen und schweren Vortrag, den jene Tacktarten verlangen, zu bezeichnen. Von dem alten Bach ist mir nur ein Credo in dem grossen Allabrevetackt von zwey Semibreven bekannt, welches er aber mit 𝄵 bezeichnet hat, anzuzeigen, daß die Pausen die Geltung wie in dem ordinairen Allabretackt behalten. Telemann aber hat sogar in dem $\frac{6}{1}$ und andern dem ähnlichen Tacktarten Kirchenstücke gesetzt; man sieht leicht ein, daß das blosse Grillen sind.

2) Der Zweyzweytel oder besser der Allabrevetackt, der durchgängig mit 𝄵, oder auch mit 2 bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tacktart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio &c. langsamer verlangt wird. Eben so verhält es sich mit den aus ihr entstehenden Sechsvierteltackt von zwey triplirten Zeiten, doch ist das Tempo giusto dieser Tacktart etwas gemäßigter. Beyde Tacktarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.

3) Der Zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beyden Tacktarten ist zu fühlbar, als daß man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in 𝄵, oder in $\frac{2}{4}$ gesetzt sey. Man sehe z. B. folgenden melodischen Satz in beyden Tacktarten.

Tempo giusto.





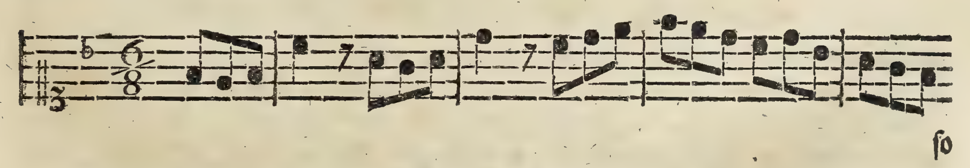
Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, daß er in dem Allabrevetackt weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltackt, wo er beynahe ins Tändelnde fällt. Hierinn liegt das Unterscheidende der Taktarten von gleichen Zeiten, wie schon oben angemerkt worden.

So wol der Zweyviertel- als der aus ihm entstehende Sechsachteltackt sind in Cammer- und Theatralstücken von dem vielfältigsten Gebrauch. In der ihnen natürlichen Bewegung sind Sechszehntel und einige wenige auf einander folgende Zweyunddreyßigtheile ihre kürzeste Notengattungen. Wird die Bewegung aber durch die Beywörter andante, largo, allegro &c. abgeändert, so können deren mehrere oder gar keine nach Masgebung der Langsamkeit oder Geschwindigkeit derselben, darin angebracht werden.

4) Der Zweyachteltackt würde wegen der Geschwindigkeit seiner Bewegung und der gar zu grossen Leichtigkeit seines Vortrags nur zu kurzen lustigen Tanzstücken schicklich seyn, er ist aber nicht im Gebrauch, und wir hätten ihn nicht angeführt, wenn nicht der aus ihm entstehende Sechssechszehnteltackt hätte angeführt werden müßen, in welchem viele Stücke vorhanden sind, und der sich durch die Flüchtigkeit seiner Bewegung und die Leichtigkeit seines Vortrags sehr von dem $\frac{6}{8}$ Tackt unterscheidet. J. S. Bach und Couperin [7] haben nicht ohne Ursache einige ihrer Stücke in den $\frac{6}{16}$ Tackt gesetzt. Wem ist die Bachische Fuge unbekannt?



Man versetze dieses Thema in $\frac{6}{8}$ also:

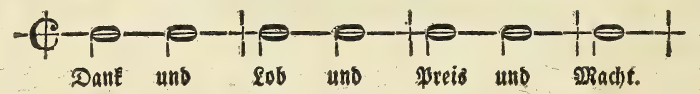


so

(7) Ehemaliger Hoforganist in Paris. Er hat unter dem Titel Pieces de Clavecin viele in Kupfer gestochene Werke herausgegeben, die von allen Seiten betrachtet, Muster guter Clavierstücke sind.

sogleich ist die Bewegung nicht mehr dieselbe, der Gang ist weit schwerfälliger, die Töne, zumal die durchgehenden, erhalten ein zu schweres Gewicht, kurz, der Ausdruck des ganzen Stücks leidet, und ist gar nicht mehr der, den Bach darin gelegt hat. Soll diese Fuge auf dem Clavier richtig vorgetragen werden, so müßen die Töne in einer flüchtigen Bewegung leicht, und ohne den geringsten Druck angeschlagen werden; dies ist es, was der $\frac{6}{16}$ Tackt bezeichnet. Auf der Violine werden die Stücke in dieser, und anderer ihr ähnlichen leichten Tacktarten, nur mit der Spitze des Bogens vorgetragen, dahingegen bey den schwereren Taktarten schon ein längerer Strich und mehr Druck des Bogens verlangt wird. Daß man heut zu Tage diese und mehrere Tacktarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüßig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der nur in diesen Tacktarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre.

Von diesen Tacktarten von zwey Zeiten ist nun hauptsächlich anzumerken, daß jeder Tackt einen Fuß von zwey Theilen ausmacht, deren erster lang und der zweyte kurz ist, daß folglich jede Hauptnote eines melodischen Satzes auf die erste Zeit des Tackts, oder wie man sagt, auf den Niederschlag fallen müße. Um den angehenden Tonsetzer dieses deutlich zu machen, wollen wir die Worte: **Dank und Lob und Preis und Macht** musicalisch tacktmäßig eintheilen. Natürlicherweise können sie nicht anders als folgendergestalt eingetheilt werden:



und es würde höchstunförmlich und wiedernatürlich seyn, wenn man die Hauptworte dieses Beyspiels auf die kurze Zeit des Tacktes legen wollte, also:

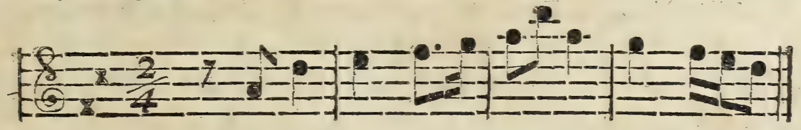
Dank und Lob und Preis und Macht.

Gleiche Bewandniß hat es mit dem Gesang ohne Worte. Alle Haupttöne müssen auf den Niederschlag fallen, weil die erste Zeit des Tacktes das größte Gewicht hat und lang ist. Haupttöne nenn ich hier solche, bey denen auch der rohe Bauer, wenn er das Gefühl des Tacktes äußert, mit dem Kopfe nickt, oder mit dem Fusse stampft. Daher ist dem noch unerfahrnen Tonsetzer zu rathen, die Melodie, die er in Gedanken hat und niederschreiben will, vorher zu singen

singen oder zu spielen, und dazu mit der Hand oder dem Fuß den Tackt zu schlagen; er wird alsdenn, wenn anders die Melodie Tackt hat, die Haupttöne, die auf den Niederschlag fallen, nicht verfehlen, und z. B. folgenden Gedanken:

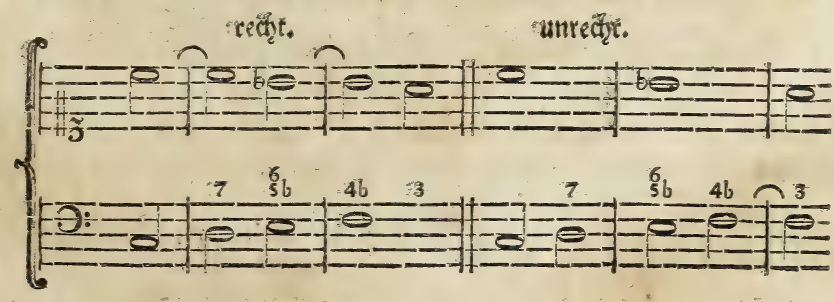


nicht also niederschreiben, daß das Tacktgewicht der ersten Zeit auf die zweyte gelegt werde, wie hier:



Dies ist der gröbste Fehler, der nur begangen werden kann, ob ihn gleich Componisten begangen haben und noch begehen, denen man, da sie so viel geschrieben haben, wenigstens das Gefühl des Tacktgewichts hätte zuschreiben sollen. Mir ist unter andern von einem gewissen Perez, der doch viele Opern geschrieben hat, eine lange Arie im Allabrevetackt bekannt, die mit den Worten anfängt: Invano il tuo furore &c. wo kurz nach dem Anfang der Singestimme ein Fehler gegen den Rhythmus vorgeht, wodurch der ganze übrige Theil der Arie um die Helfte eines Tackts verrückt ist. Es ist unglaublich, wie schwer es ist, ein so verworren niedergeschriebenes Stück vorzutragen oder zu accompagniren.

In Ansehung der kurzen oder langen Tacktzeit ist noch anzumerken, daß keine zufällige Dissonanz auf einer kurzen Zeit angebracht werden kann, sondern sie muß auf der langen Zeit vorbereitet, und auf der kurzen aufgelöset werden. Z. B.



Die kurze Zeit darf in diesen Tacktarten nicht durchgehend behandelt werden, sondern sie muß so wie die lange Zeit eine anschlagende Grundharmonie fühlen lassen.

Die Schlußnote muß allezeit auf den Niederschlag des Tackts fallen. Trift dieses nicht zu, so ist es ein Zeichen, daß irgendwo ein halber Takt in der Melodie zu viel oder zu wenig ist. Der Schlußton in der Musick ist allemal lang; es ist daher ein Fehler des Poeten, wenn er dem Tonsetzer Verse giebt, deren letzter sich weiblich, d. i. mit einer kurzen Sylbe endiget.

Anmerkungen über die einfachen geraden Tacktarten von vier Zeiten.

1) Der **Vierzweiteltackt** oder O ist so wie der $\frac{2}{1}$ Tackt nicht mehr im Gebrauch, und wegen der Unordnung, die die Pausen in dieser Tacktart verursachen, auch verwerflich, desgleichen auch der aus ihm entstehende **Zwölfvierteltackt** von vier triplirten Zeiten. Sie sind hier nur angeführet worden, weil man noch hin und wieder alte Stücke in diesen Tacktarten ansichtig wird. Man bedient sich statt ihrer besser des Vierviertel- und des Zwölfachteltackts mit dem Beywort Grave, um die schwere Bewegung und den nachdrücklichen Vortrag, der jenen Tacktarten zukömmt, zu bezeichnen. Junge Tonsetzer müßen sich nicht irre machen lassen, wenn sie Kirchenstücke im Allabrevetackt ansichtig werden, wo vier Zweyviertelnoten zwischen zween Tacktstrichen zusammengebracht sind, und daraus schließen, daß es der $\frac{4}{2}$ Tackt sey. Dieses geschieht blos aus Bequemlichkeit des Tonsetzers um die vielen Tacktstriche und Bindungen zu vermeiden, und steht ihm ebenfalls frey. Dadurch wird aber das Wesen des ₵ Tacktes nicht verändert, der immer von zwey zu zwey halben Tacktnoten sein gleiches Tacktgewicht behält, und den Niederschlag und Aufschlag des Tacktschlagens bestimmt, auch wenn vier, sechs und mehrere Tackte ohne Tacktstrich zusammengesetzt werden, wie unter andern **Händel** in seinen Oratoriis oft gethan hat. Auch verursacht dieses keine Unordnung in den Pausen, deren Geltung in solchen Fällen immer die nemliche bleibt.

3) Der **Viervierteltackt**, der durch C bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des ebenangeführten $\frac{4}{2}$ Tackts, mit dem Beywort grave gebraucht, und wird alsdenn der grosse Viervierteltackt genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der kleine Viervierteltackt genennet wird.

Der

Der grosse Viervierteltackt ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten. Um ihn von dem kleinen Viervierteltackt zu unterscheiden, sollte man ihn statt C, mit $\frac{4}{4}$ bezeichnen. Beyde Tacktarten haben sonst nichts als ihr Zeichen mit einander gemein.

Der kleine Viervierteltackt hat eine lebhaftere Bewegung, und ist von weit leichterem Vortrag. Er verträgt bis auf die Sechszehntel alle Notengattungen, und ist in allen Schreibarten von dem vielfältigsten Gebrauch.

Mit dem aus dem Viervierteltacktentstehenden Zwölfachteltackt von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniß. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $\frac{12}{8}$ Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $\frac{24}{16}$ bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Pracktikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey blos eine Grille der Alten gewesen.

3) Der **Vierachteltackt** ist von den Tacktarten von vier Zeiten der leichteste im Vortrag und in der Bewegung. Er unterscheidet sich von dem $\frac{2}{4}$ Tackt durch das Gewicht seiner Zeiten, die alle gleich schwer sind, statt daß im $\frac{2}{4}$ Tackt die erste und dritte Zeit das Tacktgewicht fühlen lassen, z. B.

und ist daher von etwas langsamerer Bewegung, als der $\frac{2}{4}$ Tackt. Doch sind beyde Tacktarten wegen der Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, in welcher das Tacktgewicht der Zeiten sich nicht so merklich fühlen läßt, nicht so sehr von einander unterschieden als der Viervierteltackt von dem Allabrevetackt. Auch wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit $\frac{4}{8}$, sondern statt dessen allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet.

Der aus dem $\frac{4}{8}$ entstehende Zwölfsechszehnteltackt von triplirten Zeiten, ist, ob er gleich hintangesetzt, und statt seiner alles in $\frac{12}{8}$ Tackt gesetzt wird, doch von diesem wegen der größern Leichtigkeit seines Vortrags weit unterschieden. Der alte Bach hat gewiß nicht ohne Ursache die Fuge A in dem $\frac{12}{8}$, und die andere B in dem $\frac{12}{16}$ Tackt gesetzt.



Jedermann wird in diesen Beyspielen den Unterschied beyder Tacktarten leicht fühlen. Die bey A bezeichnet eine langsamere Bewegung und einen nachdrücklichern Vortrag, auch können in dieser Tacktart viele Sechszehntel angebracht werden; in der bey B hingegen können keine kürzere Notengattungen angebracht werden, und die Sechszehntel werden flüchtig und rund, ohne allen Druck, vorgetragen. Händel, Bach und Couperin haben viele Stücke in dem $\frac{12}{16}$ Tackt gesetzt.

In den Tacktarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist, – bedeutet lang, und *v* bedeutet kurz:

Daher müßen die Haupttöne des Gesanges allezeit auf die erste Zeit fallen, die übrigen Töne erhalten denn nach Beschaffenheit der innern Länge und Kürze der übrigen Zeiten mehr oder weniger Gewicht. Die Schlußnote fällt in diesen Tacktarten allezeit auf die erste Zeit, und muß vier Zeiten durchdauren, außer bey solchen Stücken, deren Rhythmus im Auftackt anfängt, denn da wird der Schluß nur so lange gefühlt, als bis nach ihm ein neuer Rhythmus anfangen kann. Z. B.



Bey dem ersten Beyspiel läßt die Schlußnote sich nicht abkürzen, oder wenn sie des Vortrags wegen nur kurz angegeben werden soll, so kann wenigstens kein neuer Satz angefangen werden, als bis die vier Zeiten des letzten Tackts vorüber sind. Dieses gilt nicht allein von der letzten Note eines Stücks, sondern von allen Schlußnoten einer musicalischen Periode. Bey dem zweyten Beyspiel wird sie wegen des rhythmischen Anfangs im Auftackt nur drey Zeiten, und bey dem dritten Beyspiel nur zwey Zeiten lang gefühlt. Hierauf hat der junge Tonsetzer wol zu merken, damit er sich ein richtiges Tacktgefühl erwerbe, und richtig schreiben lerne. Es ist dem Zuhörer sehr unangenehm, eine neue Periode anfangen zu hören, wenn die vorhergehende noch nicht geendiget ist, und noch beschwerlicher für denjenigen, der ein solches Stück vorträgt, zumal wenn durch ein solches Versehen die Accente des Gesanges auf die unrechte Zeit des Tackts fallen.

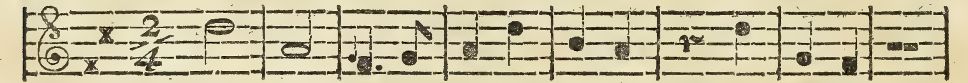
Anfängern wird es insgemein schwer, den Unterschied der Tacktarten von vier Zeiten von denen von zwey Zeiten deutlich zu empfinden, und sie setzen oft das, wozu sie einen Tackt von vier Zeiten hätten wählen sollen, in eine Tacktart von zwey Zeiten, und umgekehrt. Diesen Irrthum auszuweichen, müßen sie bey Verfertigung eines Gesanges in der geraden Tacktart genau darauf Acht geben, ob sie dazu vier gleiche Schläge also zählen können, daß zwischen dem zweyten und dritten Schlag kein Absatz, kein Comma, gefühlet wird, z. B.



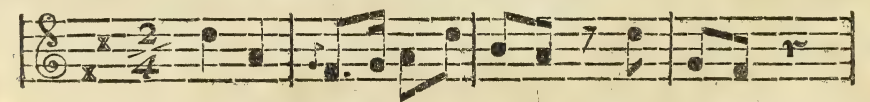
In diesem Fall ist die Tacktart allezeit von vier Zeiten. In dem entgegengesetzten Fall aber, wenn nemlich zwischen dem zweyten und dritten Schlag ein deutlicher Absatz, der die Würkung eines Comma in der Rede hat, gefühlet wird, also daß der erste und dritte Schlag von gleichem Gewichte sind, wie hier:



alsdenn ist die Tacktart des Stücks von zwey Zeiten. Daher, wenn das obige Beyspiel also geschrieben würde:



wäre es gänzlich wieder die in der Melodie liegenden Tacktart gesetzt. Diese Schreibart würde hier eben das bewürken, was übelangebrachte Commata in der Rede bewürken würden, die unzertrennbare kleine Redesätze durch einen unförmlichen Absatz trennen und in zwey Sätze theilen würden. Zwar kann diese nemliche Melodie, wenn Bewegung und Vortrag lebhafter und leichter verlangt wird, sehr gut in dem $\frac{2}{4}$ Tackt geschrieben werden, aber also:



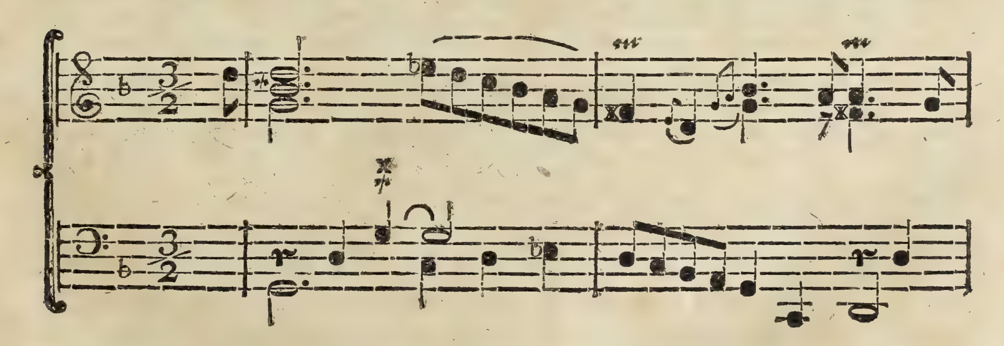
Die Abtheilung des Gesanges in seine Tackte ist hier so richtig, wie oben in dem C Tackt. Eigentlich aber wird hier der $\frac{4}{8}$ Tackt gefühlet, der, wie schon oben angemerkt worden, in der heutigen Musick allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet wird.

Anmerkungen über die ungeraden Tacktarten von drey Zeiten.

1) Der Dreyeinteltackt der aus drey ganzen Tacknoten entsteht, ist mit dem aus ihm entstehenden Neunzweyteltackt von drey triplirten Zeiten, von gar keinem Nutzen. Der schwere und nachdrückliche Vortrag, den beyde Tacktarten bezeichnen würden, wird durch die zwey folgenden Tacktarten erhalten, zumal wenn man ihnen noch das Beywort grave zufügt, und das Auge wird durch die vielen grossen Noten und Pausen, die in jenen Tacktarten nur Dunkelheit und Verwirrung verursachen, nicht ermüdet.

2) Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechszehntel in dem $\frac{3}{2}$ Tackt angebracht werden, ja Hr. C. P. E. Bach hat sogar eine Sinfonie in dieser Tacktart mit vielen nach einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen angefangen. Bey solchen Notengattungen müßen die drey Zeiten dieser Tacktart in den übrigen Stimmen aufs deutlichste marquirt werden, ohnedem bleibt der Gesang für den Zuhörer dunkel und unverständlich.

Obgleich der $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{6}{4}$ Tackt wegen des verschiedenen Gewichts ihrer Zeiten keine weitere Aehnlichkeit hat, als daß beyde Tacktarten sechs Viertelnoten in sich enthalten, so ist doch als etwas besonderes anzumerken, daß alte gute Componisten die Courante, die insgemein in dem $\frac{3}{2}$ Tackt gesetzt wird, so behandelt haben, daß beyde Tacktarten in derselben oft durcheinander gemischt worden. Man sehe z. B. den ersten Theil einer Courante fürs Clavier von Couperin.

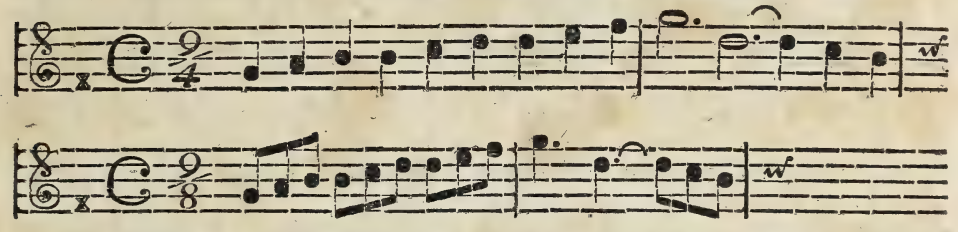




Der zweyte, sechste und die Baßmelodie des siebenten Tacktes dieser Courante sind in dem $\frac{3}{2}$ Tackt, die übrigen Tackte aber in dem $\frac{6}{4}$ Tackt gesetzt. In J. S. Bachs Werke findet man eine Menge auf eben diese Art behandelter Couranten.

Der aus dem $\frac{3}{2}$ entstehende Neunvierteltackt von drey triplirten Zeiten kömmt zwar selten vor, weil man statt seiner sich des $\frac{9}{8}$ Tackts bedienet. Man begreift aber leicht, daß beyde Tacktarten in Ansehung des Vortrags und der Bewegung, die sie bezeichnen, sehr von einander unterschieden sind. Im Kirchenstyl, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Vortrag mit einer gesetzten

und langsamen Bewegung verbunden ist, ist der $\frac{9}{4}$ dem $\frac{9}{8}$ Takt weit vorzuziehen, denn der nemliche Gesang, der in jenen Taktart einen ernsthaften Ausdruck annimmt, kann in dieser leicht den Schein des Tändelnden gewinnen. Z. B.



3) Der **Dreyvierteltakt** ist wegen des leichteren Vortrags in der Kirchenschreibart nicht so gewöhnlich als der $\frac{3}{2}$, dahingegen in der Cammer- und theatralischen Schreibart von dem vielfältigsten Gebrauch.

Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehnthel, noch weniger Zwey und Dreyßigtheile. Da er aber vermittelst der Beywörter adagio, allegro &c. alle Grade der Bewegung annimmt, so können nach Maaßgebung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit derselben alle Notengattungen, die in diese Taktart passen, darin angebracht werden.

Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende **Neunachteltakt** von drey triplirten Zeiten hat die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes, doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.

Man irret sich, wenn man diese Taktart für einen $\frac{3}{4}$ Takt hält, dessen Zeiten aus Triolen bestehen: wer nur einigermaaßen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiß, daß Triolen in dem $\frac{3}{4}$ Takt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $\frac{9}{8}$ Takt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen. Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechszehntel, diese aber ganz leicht. Wären beyde Taktarten nicht durch besondere Eigenschaften von einander unterschieden, so müsten alle Giguen im $\frac{6}{8}$ auch in den $\frac{2}{4}$ Takt versetzt werden können, der $\frac{12}{8}$ wäre ein C Takt, und der $\frac{6}{8}$ ein $\frac{2}{4}$ Takt; wie wiedersinnig dieses sey, kann jeder leicht selbst erfahren, der z. B. ein Gigue in $\frac{12}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt in dem C oder $\frac{2}{4}$ Takt versetzt.

Der $\frac{3}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt hat den ältern Componisten zu einem **Achtzehnsechszehnteltakt** von drey siplirten Zeiten Gelegenheit gegeben, wenn sie anzeigen

 wollten,

wollten, daß das Stück leicht, flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollte. Z. B.

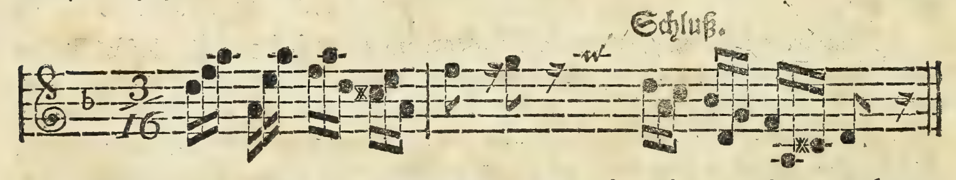


Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heissen, sechs zusammengezogene Sechszehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der $\frac{18}{16}$ Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.

4) Der Dreyachteltakt hat die lebhafte Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von grossem Gebrauch.

Der aus dem $\frac{3}{8}$ entstehende Neunsechszehnteltakt von drey triplirten Zeiten ist von den ältern Componisten zu giquenartigen Stücken, die äusserst lebhaft und leicht vorgetragen werden sollten, vielfältig gebraucht worden; in der heutigen Music aber kömmt er nicht mehr vor; der $\frac{6}{8}$ Takt vertritt seine Stelle.

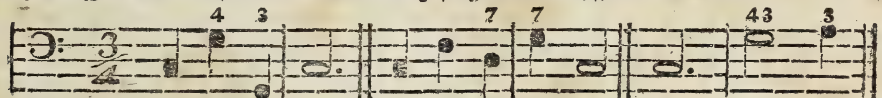
5) Der Dreysechozehnteltackt, der den wahren leichten Vortrag der flüchtigen Stücke und Tänze bezeichnet, die insgemein in $\frac{3}{8}$ gesetzt werden, wo wegen der grossen Geschwindigkeit jeder Takt nur eine Zeit fühlen läßt, ist wenig gebraucht worden. In Hendels Claviersuiten findet sich eine Gique in dem $\frac{3}{16}$ Takt, die sich also anfängt:



Daß dies kein anderer als der $\frac{3}{16}$ Takt sey, obgleich in der Herausgabe von John Walsh statt $\frac{3}{16}$, $\frac{12}{8}$ vorgezeichnet ist, erhellet aus der Schlußnote, die auf dem Niederschlag fällt, und nur drey Sechszehntel durchdauert, welches in dem $\frac{12}{16}$ Takt gar nicht angeht, wohl aber in dem zusammengesetzten $\frac{6}{16}$ Takt, wie hernach, wenn wir die zusammengesetzten Tacktarten abhandeln werden, mit mehrerem gezeiget werden soll.

Der aus dem $\frac{3}{16}$ entstehende Neun zwey- und dreyßigtheiltakt von drey triplirten Zeiten ist von gar keinem Nutzen und auch niemals gebraucht worden.

Diese Tripeltaktarten kommen alle darin mit einander überein, daß man bey jeder drey Zeiten auf den Tackt fühlet, davon die erste allezeit lang, die dritte kurz ist. Die zweyte kann, nach Beschaffenheit des Stücks lang, oder kurz seyn. Nemlich in schweren Taktarten und ernsthaften Stücken wird sie gewöhnlich lang, wie in den Chaconnen und in vielen Sarabanden: in leichten Taktarten aber wird diese zweyte Zeit leicht. Diese doppelte Behandlung der zweyten Zeit im Tripeltakt wird durch folgende Beyspiele erläutert.



Im ersten Beyspiel fällt eine zufällige Dissonanz, die nur auf schwere Taktzeiten kommen kann, auf das zweyte Viertel: im zweyten fällt der Schluß auf dasselbe, folglich ist es hier ebenfalls lang: im dritten Beyspiel aber ist es leicht.

Was ich vorher in den Anmerkungen über die geraden Taktarten von der Behandlung derselben in Ansehung des verschiedenen Gewichts der Zeiten erinnert habe, läßt sich leicht auch auf die Tripeltakte anwenden. Vorhalte, oder zufällige Dissonanzen, Hapttöne und Schlüsse können nur auf lange Zeiten fallen. Indessen sind doch die Schlüsse auf der zweyten schweren Zeit des Tripeltaktes weniger gewöhnlich, als auf der ersten, oder dem Niederschlag. Viel englische und besonders schottische Tänze gehen von dieser Regel ab, und schliessen mit dem Auftackt, dadurch aber bekommen sie etwas sonderbares, das auch ein ungeübtes Ohr bemerket.

Wenn in dem $\frac{3}{4}$ Tackt Achtel und im $\frac{3}{8}$ Tackt Sechszehntel vorkommen, so ist das erste dieser Achtel, oder Sechszehntel lang.

Anmerkungen über die zusammengesetzten Tacktarten.

Es giebt so wohl in dem geraden Tackt von zwey Zeiten als in dem Tripeltackt Melodien, in denen offenbar ganze Tackte wechselsweise von schweren und leichtem Gewichte sind, so daß man einen ganzen Tackt nur wie eine Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, daß man den ganzen Tackt nur als eine einzige Zeit fühlet, so müssen nothwendig zwey Takte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil lang, der andre kurz ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man, wegen der nothwendigen Schwere des Niederschlages, eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen, welches eben so wiedrig wäre, als eine Periode der Rede, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestünde, deren jedes einen Accent hätte.

art viele Tänze ihren besondern Charakter bekommen, und ich mir vorgenommen habe, diese Materie in einem eigenen Abschnitt abzuhandeln; so werde ich dort Gelegenheit haben, bestimmter über den Charakter solcher an besondern Regeln gebundener Stücke zu sprechen.

Es erhellet aber aus dem wenigen, was ich hier über die verschiedene Charaktere der Taktarten angemerkt habe, daß diese Verschiedenheit der Taktarten sehr bequem sey die besondern Schattirungen der Leidenschaften auszudrücken.

Es hat nemlich jede Leidenschaft ihre Grade der Stärke und, wenn ich mich so ausdrücken kann ihr tieferes, oder flacheres Gepräge. Die Freude z. B. kann feyerlich und gleichsam erhaben; sie kann rauschend, oder auch hüpfend und muthwillig seyn. Diese und noch mehr Grade und Schattirungen kann die Freude haben; und so ist es auch mit andern Leidenschaften beschaffen. Der Tonsetzer muß vor allen Dingen das besondere Gepräge der Leidenschaft, die er zu schildern hat, sich bestimmt vorstellen und alsdenn eine schwerere, oder leichtere Taktart wählen, nachdem der Affeckt in seiner besondern Schattirung, die eine oder andre erfordert.

3) Wie hat man sich bey Singstücken in Ansehung der Taktart zu verhalten? Erstlich muß man auf die Empfindung, die in den Worten liegt, Acht haben, und nach Beschaffenheit desselben eine von den ernsthafteren oder munteren Gattungen des Takts wählen. Denn alles was z. B. in dem Allabrevetakt gesungen wird, kann auch im $\frac{2}{4}$ Takt gesungen werden, der Vortrag aber verursacht, daß ein solches Stück in der ersten Taktart weit ernsthafter, und in der letzten weit munterer klinget.

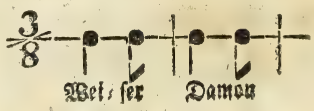
2) Muß man untersuchen, ob der Text eine Taktart von zwey, drey oder vier Zeiten verlangt. Nemlich jede lange Sylbe muß auf einer langen, und jede kurze auf einer kurzen Taktzeit fallen. Das Hauptwort eines Verses muß auf die erste Zeit zu stehen kommen. Z. B.

Weiser Damon, dessen Haupt
Lorbeer um und um belaubt.

$\frac{2}{4}$

Wei- ser Da- mon, des- sen Haupt ꝛc.

Hier folgt auf einer langen allezeit eine kurze Sylbe, und könnte auch in dem $\frac{3}{8}$ Tackt gesetzt werden, also:



De

Da der Vers aber einen ernsthaften Gang hat, so ist der $\frac{2}{4}$ dem $\frac{3}{8}$ vorzuziehen. Hingegen haben folgende Verse einen munteren Gang, obgleich eben so wie oben, eine lange mit einer kurzen Sylbe abwechselt.

Ein kleines Kind mit Flügeln,
Das ich noch nie gesehen ꝛc.

Diese müssen in $\frac{6}{8}$ gesetzt werden, also:



aber nicht in $\frac{3}{8}$, weil alsdenn die letzte kurze Sylbe von dem Worte Flügeln auf die erste Zeit des Tackts fiele, folglich lang ausfallen würde; da nun in der Folge dieser Verse der Schluß allezeit in der Mitte fällt, so ist dieses ein Zeichen, daß es der zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ Tackt ist.

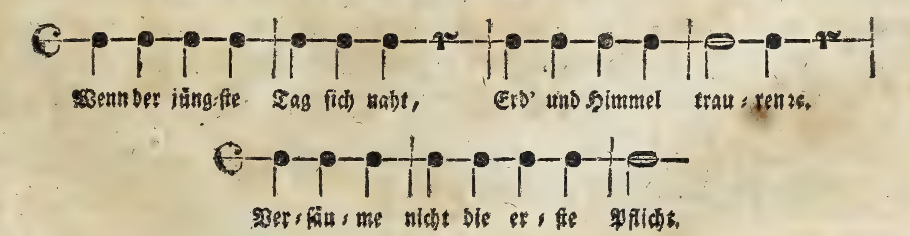
Eine andere Bewandniß hat es mit folgendem Beyspiel, welches des Schlusses wegen der einfache $\frac{6}{8}$ Tackt ist.

Was to=ben die Völ=ker für Freu=de und jauchzen mit wil=dem Ge=schrey.

Wollte man dies Beyspiel in $\frac{3}{8}$ setzen, so käme am Ende ein falscher Rhytmus von drey Tackten, zu geschweigen, daß die letzte Sylbe von dem Wort Freude lang würde.



Hier folgen noch einige Beyspiele, die nun weiter keine Erklärung bedürfen.

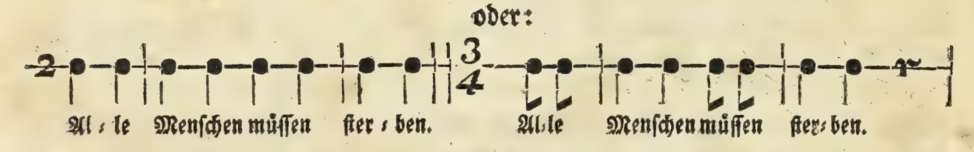


oder:



Nach Beschaffenheit des Inhalts der Worte ist eine oder die andere Art zum Ausdruck geschickter.

oder:



Man sieht aus diesen wenigen Beyspielen, daß zu den nemlichen Worten verschiedene Tacktarten und rhytmische Gänge gewählet werden können, und die langen und kurzen Sylben immer richtig treffen; und hier ist nur von solchen Melodien die Rede, wo auf jeder Sylbe eine Note zu stehen kommt. Da nun aber bey einer verzierten Melodie viele Noten, ja ganze Passagen auf einer Sylbe angebracht werden können, so läßt sich begreifen, daß zu den nemlichen Worten fast alle Tacktarten passen können. Daher muß man, wenn man grosse Singestücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der jeder Tacktart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellet. Graun und Hasse haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Tacktarten gesetzt, dieses rühret aber keineswegs von einer Gleichgültigkeit gegen die Tacktarten her, sondern weil sie den Affeckt, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten, und einer z. B. die Eifersucht mehr klagen und der andere mehr toben ließ; beydes kann recht seyn. Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchen denn freylich jede Tacktart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.

III. Von

III. Von dem Rhythmus. [8]

Durch Bewegung und Tackt bekommt der Gesang den Charackter, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tackten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstattet, das wir ebenfals diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind.

Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Aehnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzele Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen. Wie nun in dem lyrischen Gedichte ungemein viel auf eine gute Versification ankommt, so ist auch im Gesang der Rhythmus eine sehr wichtige Sache. Darum habe ich mir vorgenommen, diese Materie hier mit allem Fleiß abzuhandeln.

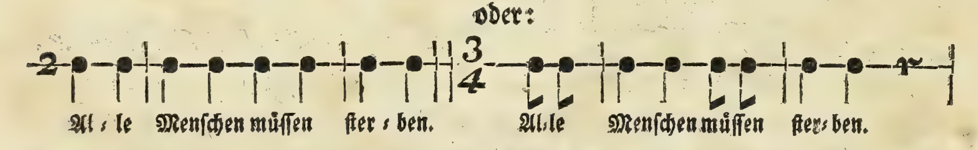
Es gibt Melodien, deren Rhythmus durchaus genau nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf: andre Stücke aber sind an solche bestimmte Regeln nicht gebunden; sondern es stehet dem Tonsetzer frey sich einen Rhythmus, oder eine musicalische Versart zu wählen. In dem ersten

(8) Man nimmt dieses Wort in zweyerley Sinn: bisweilen bedeutet es das, was die Alten Rhythmoponie nannten, nemlich die rhythmische Beschaffenheit eines Stückes; andermal aber bedeutet es einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Sinne wird es genommen, wenn man sagt: Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier Tackten.



Nach Beschaffenheit des Inhalts der Worte ist eine oder die andere Art zum Ausdruck geschickter.

oder:



Man sieht aus diesen wenigen Beyspielen, daß zu den nemlichen Worten verschiedene Tacktarten und rhytmische Gänge gewählet werden können, und die langen und kurzen Sylben immer richtig treffen; und hier ist nur von solchen Melodien die Rede, wo auf jeder Sylbe eine Note zu stehen kommt. Da nun aber bey einer verzierten Melodie viele Noten, ja ganze Passagen auf einer Sylbe angebracht werden können, so läßt sich begreifen, daß zu den nemlichen Worten fast alle Tacktarten passen können. Daher muß man, wenn man grosse Singestücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der jeder Tacktart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellet. Graun und Hasse haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Tacktarten gesetzt, dieses rühret aber keineswegs von einer Gleichgültigkeit gegen die Tacktarten her, sondern weil sie den Affeckt, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten, und einer z. B. die Eifersucht mehr klagen und der andere mehr toben ließ; beydes kann recht seyn. Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchen denn freylich jede Tacktart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.

III. Von

III. Von dem Rhythmus. [8]

Durch Bewegung und Tackt bekommt der Gesang den Charackter, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tackten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstattet, das wir ebenfals diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind.

Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Aehnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzele Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen. Wie nun in dem lyrischen Gedichte ungemein viel auf eine gute Versification ankommt, so ist auch im Gesang der Rhythmus eine sehr wichtige Sache. Darum habe ich mir vorgenommen, diese Materie hier mit allem Fleiß abzuhandeln.

Es gibt Melodien, deren Rhythmus durchaus genau nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf: andre Stücke aber sind an solche bestimmte Regeln nicht gebunden; sondern es stehet dem Tonsetzer frey sich einen Rhythmus, oder eine musicalische Versart zu wählen. In dem ersten

(8) Man nimmt dieses Wort in zweyerley Sinn: bisweilen bedeutet es das, was die Alten Rhythmoponie nannten, nemlich die rhythmische Beschaffenheit eines Stückes; andermal aber bedeutet es einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Sinne wird es genommen, wenn man sagt: Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier Tackten.

ersten Fall sind die zum Tanzen gemachte Melodien, in dem andern aber die andern Arten der musicalischen Stücke. Aber auch in diesem andern Falle müßen doch gewisse Regeln beobachtet werden, damit man nicht gegen den rhythmischen Wolklang anstosse.

Da ich mir vorgenommen habe in einem der folgenden Abschnitte von den gebräuchlichsten Tanz-Melodien besonders zu sprechen, so werde ich hier von ihrer rhythmischen Beschaffenheit nichts sagen, sondern nur die allgemeinen Regeln vortragen, die überhaupt die rhythmische Beschaffenheit gar aller Stücke betreffen.

Wie man in der Rede erst am Ende eines Satzes den Sinn desselben gefaßt hat und dadurch nun mehr oder weniger befriediget ist, nachdem dieser Sinn eine mehr oder weniger vollständige Rede ausmacht; so ist es auch in der Musik. Ehe nicht in einer Folge von zusammenhangenden Tönen ein Ruhepunkt kommt, auf welchem das Gehör einigermaaßen befriediget wird, und nun diese Töne auf einmal, als ein kleines Ganzes zusammen faßt, hat es auch keinen Sinn, und eilet um zu vernehmen, was eigentlich diese auf einander folgende Töne sagen wollen. Kommt aber nach einer nicht gar zu langen Folge zusammenhangender Töne ein merklicher Abfall, der dem Gehör eine kleine Ruhe verstattet und den Sinn des Satzes schließt, so vereiniget das Ohr alle diese Töne in einen faßlichen Satz zusammen.

Dieser Abfall, oder Ruhepunkt, kann entweder durch eine völlige Cadenz, oder auch blos durch eine melodische Clausel mit einer beruhigenden Harmonie, ohne Schluß in dem Basse, bewürkt werden. Im ersten Fall hat man einen ganz vollständigen musicalischen Satz, der in dem Gesang das ist, was eine ganze Periode in der Rede, nach welcher man einen Punkt setzet; im andern Fall aber hat man einen zwar verständlichen Satz, nach welchem man aber nothwendig noch einen oder mehr andre erwartet, um den Sinn der Periode vollständig zu machen. Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen Abschnitt, oder eine Periode nennen; den unvollständigen aber, der sich nur mit einem melodischen Abfall, oder einer befriedigenden Harmonie endiget, wollen wir einen **Einschnitt**, oder einen **Rhythmus** nennen.

Man begreift leichte, daß eine jede gute Melodie aus verschiedenen Abschnitten und diese wieder aus mehreren Einschnitten bestehen müßen. Was nun in Ansehung dieser Abschnitte und Einschnitte zu beobachten sey, damit das

das Gehör nirgend beleidiget werde, oder die Aufmerksamkeit verliehre, will ich zuerst hier anzeigen.

Ein musicalischer Abschnitt ist also eine Folge verbundener Töne, die sich mit einer ganzen oder förmlichen Cadenz endiget. Die Würkung dieser Cadenz ist eine solche Befriedigung des Gehörs, die ihm verstattet, die ganze Reyhe der in diesen Abschnitt vereinigten Töne als ein Ganzes zusammen zu fassen, ohne durch Erwartung dessen, was folgen könnte, in der Empfindung gestöhrt zu werden. Geschiehet dieser Schluß in die Haupttonica des Stücks, so ist die Befriedigung vollkommen und man erwartet nun nichts weiter, weil die ganze musicalische Rede ihr End erreicht hat; wird aber in einen andern als dem Hauptton geschlossen, so ist die Befriedigung des Gehörs vollständig, weil es einen Hang fühlet, den Hauptton wieder zu vernehmen.

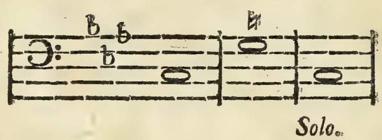
Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schließt, macht ein einziges Tonstück aus. Würde man aber einen, oder mehr Abschnitte, ehe man am Ende des Tonstücks ist, durch einen Schluß in den Hauptton endigen, so würde man nicht mehr eine einzige Melodie haben, sondern ein Tonstück, das aus zwey, oder mehr ähnlichen Melodien zusammen gesetzt ist.

Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, das man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schliesse. Denn, wenn dieses geschiehet, so wird eigentlich das ganze Stück geendiget. Aber man übertritt diese natürliche Regel gar ofte. Denn in Concerten und Arien schliessen die Tutti und die Ritornelle insgemein in dem Hauptton und sind also schon ganze, für sich bestehende Stücke, weil nach einem solchen Schlusse das Gehör nun schon völlig befriediget ist, und gar nichts empfindet, das die Erwartung einer neuen Folge von Tönen erwecket.

Ganz schlecht aber ist die Art einiger Componisten, die gleich anfangs eines Stückes nach zwey, oder vier Tackten, wieder in der Haupttonica schliessen, folglich wieder da stehen wo sie angefangen haben. Um dieses zu vermeiden, und das Ritornell mit dem folgenden genau zu verbinden, könnte die Solo- oder Singestimme gleich mit dem Schluß des Ritornells anfangen, dadurch würde die genaueste Verbindung der Haupttheile des Stücks erhalten. Folgendes Clavier-Concert von J. S. Bach, kann zum Beyspiel dieser Verbindung dienen:

Solo.

Man kann die Trennung des ersten Ritornells von der folgenden Solostimme auch dadurch vermeiden, daß man das Ritornell in der Dominante des Haupttones schliesset, also:



Sonst erfodert die Einheit der Melodie, daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerley Tacktzeit anfangen. Es würde die Empfindung der Einheit völlig zerrütten, wenn die Abschnitte bald im Aufschlag bald im Niederschlag anfiengen.

Die Länge der Abschnitte ist an keine bestimmte Regel gebunden, ausser in den Tanzmelodien, wo sie allemal von einer bestimmten Anzahl Tackte sind. Dennoch aber kann man über diesen Punkt nicht ganz willkührlich verfahren; denn die Abschnitte können zu kurz und zu lang seyn. Eine Folge von ganz kurzen Abschnitten von etlichen wenigen Tackten, würde bald verdrießlich werden, weil das Gehör gar zu schnell hinter einander kommende Ruhepunkte fühlte. Es will doch von

von der Tonart jedes Abschnittes einigermaaßen gesätiget seyn, und nicht alle Augenblicke gleichsam in eine neue Spannung gesetzt werden. Aber ein Abschnitt kann auch zu lang seyn. Wenn man eine Zeitlang von einer Tonart unterhalten worden, so verlanget man nun auch eine andere zu hören. Ausser dem kann ein Abschnitt so lang seyn, daß man den Anfang desselben völlig aus dem Gehör verlohren hat, ehe man das Ende fühlet. In diesem Falle kann ein Abschnitt nicht mehr als ein einziges Ganzes zusammen gefaßt werden.

Hieraus erhellet, daß doch den Abschnitten gewisse Schranken gesetzt sind, die man ohne Nachtheil des Wolklanges nicht überschreiten kann. Die kürzesten Abschnitte sind von 6 bis 8 Tackten, die längsten erstrecken sich nicht weit über 32 Tackte. Ich spreche hier nur von dem, was am gewöhnlichsten und wolklingendsten ist; denn es trift sich bisweilen, daß aus besondern Gründen, zumal wenn ein Text es erfordert, kleinere Abschnitte vorkommen; und man kann ihre Länge bisweilen auch über die erwähnten Schranken ausdähnen, ohne langweilig zu werden.

Man muß sich vornehmlich im Anfange der Stücke für allzu kurzen Abschnitten hüten. Das Gehör muß von der Haupttonart so eingenommen werden, daß es dieselbe durch das ganze Stück hindurch nie völlig aus dem Gefühl verliehret. Ausser dem ist die Aufmerksamkeit im Anfang des Stückes noch in ihrer vollen Stärke, und das Gehör kann da mehr zusammen fassen, als wenn es schon etwas ermüdet worden ist.

Nach den Regeln der Modulation muß ein Abschnitt um so viel kürzer seyn, je entfernter sein Ton von dem Hauptton ist; denn wenn man sich zu lang in einem solchen Ton aufhielte, würde das Gefühl des Hopttones ganz ausgelöscht werden.

Man hat angemerkt, daß die Abschnitte am gefälligsten sind, die aus einer Anzahl Tackte bestehen, die sich durch 4 theilen läßt. Weniger angenehm sind die, welche man durch 3 theilen kann. Durchgehends aber müssen sie sich durch 2 theilen lassen. Denn ein Abschnitt, der aus einer ungeraden Anzahl Tackte besteht, hat etwas unangenehmes. Wenn aber der Abfall des letzten Einschnittes durch den Dominanten-Accord gemacht wird, so daß nothwendig der Schluß in die Tonica noch einen Tackt erfordert, so bekommt der letzte Abschnitt eine ungerade Anzahl von Tackten, 33 anstatt 32, oder 49 anstatt 48, ohne daß das Gehör beleidiget wird. Dies ist auch der Fall, dessen ich vorher erwähnet habe, da das Ende eines Ritornells mit dem Anfang der Sing- oder Solostimme zusammen trifft.

Jeder Abschnitt bestehet gemeiniglich aus einer größern oder kleinern Anzahl Einschnitte, die durch kleinere Ruhepunkte, als die Schlüße geben, von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, aber doch etwas abgesondert sind. Diese kleinen Ruhepunkte werden iu der Melodie entweder durch melodische Clauseln, oder durch Pausen, in der Harmonie aber durch beruhigende Accorde, besonders durch Dominanten-Accorde, bewürkt: wenigstens muß allemal da, wo der kleine Ruhepunkt seyn soll, ein neuer consonirender Accord gehört werden. Man kann auch Schluß-Accorde dazu brauchen, aber sie müssen durch Verwechslungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden, damit die Ruhe nicht zu merklich sey und das Gehör in naher Erwartung des folgenden unterhalten werde.

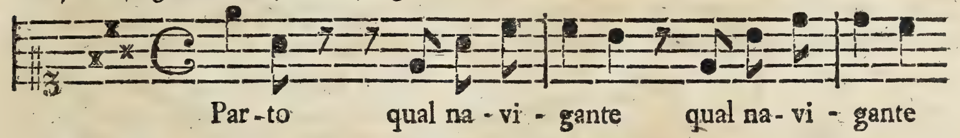
Den stärksten Abfall zur Bewürkung eines Einschnittes macht der halbe Schluß; seine Verwechslungen geben kleinere Abfälle. So kann man auch die Verwechslungen der ganzen Cadenz eben dazu gebrauchen; ja so gar die Cadenz selbst, wenn man sie auf einen schlechten Tacktheil fallen läßt, wie vornehmlich in den Gavotten geschicht. Endlich macht auch jede neue consonirende Harmonie einen kleinen Abfall, oder Ruhepunkt aus. Auf so vielerley Weise kann also der Abfall, oder das Ende eines Einschnitts fühlbar gemacht werden.

Dergleichen Einschnitte, die man auch Rhythmen nennet, können von verschiedener Länge seyn; man kann sie von einem bis 4, 5 und noch mehr Tackten machen, so wie man in der Poesie lange und kurtze Verse hat. Die längern aber, besonders, wenn sie über vier Tackte sind, werden gemeiniglch in zwey, oder noch mehr kleinere Glieder eingetheilt, die durch ganz kleine Ruhepunkte, welche mit der Cäsur der Verse übereinkommen, und die man ebenfalls Cäsuren nennt, merklich werden.

Wie das Gehör in jedem Tonstück gar bald den Tackt bemerkt und durch das ganze Stück will beybehalten wissen, so wird es auch bald für den Rhythmus eingenommen und ist geneigt immer gleich viel Tackte auf jeden Einschnitt zu rechnen und findet sich würklich etwas beleidiget, wenn die Gleichförmigkeit derselben unterbrochen wird. Es giebt zwar allerdings Fälle, wo einzele Einschnitte von mehr oder weniger Tackten, als die übrigen durchgehends sind, eines besondern Ausdrucks halber sehr gut stehen. Dieses muß man aber als eine Ausnahme von der Regel ansehen. Denn in so fern nur von Wolklang und einem faßlichen, gefälligen Gesange die Rede ist, thut ohne Zweifel die durchaus gleiche Länge der Einschnitte die beste Würkung. Ein

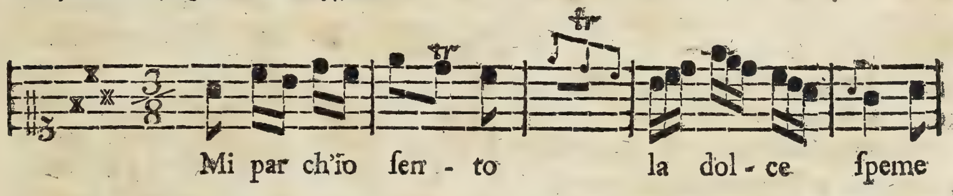
Bey-

Beyspiel von einem Einschnitt, der ohne das Maaß der andern zu haben, und eben deswegen, weil er so einzeln steht, sehr gute Würkung thut, sieht man in einer Arie, die folgendermaaßen anfängt:



Hier ist ein zusammengeschobener 4/4 Tackt, wo ein halber Tackt schon so viel, als ein ganzer ist. Die Einschnitte sind von zwey Tackten, aber gleich der erste ist nur von einem halben Tackt, und dadurch bekommt das wichtige Wort Parto, womit die Arie anfängt, einen grossen Nachdruck.

Es giebt auch Fälle, wo sogar ein kleiner Einschnitt von einem Tackt unter längere eingeschoben werden kann, ohne daß er das Abzählen der übrigen gleich langen Einschnitte unterbricht: er wird alsdenn nicht mit gezählt, weil er, als etwas fremdes, das die Aufmerksamkeit ganz besonders reitzt, angehört wird, wie in folgendem Beyspiel:



Hier ist der dritte Tackt zwischen dem ersten und zweyten Glied eingeschoben, und ist gleichsam ein Echo des vorhergehenden Tacktes, das hier des Textes halber sehr gute Würkung thut. Man hat auch Beyspiele solcher Wiederholungen von zwey Tackten nach Rhythmen von vier Tackten. Aber dergleichen Einschiebsel müssen mit guter Ueberlegung angebracht, und entweder in eine Nebenstimme verlegt, oder durch piano oder forte von dem vorhergehenden besonders ausgezeichnet werden. Ausser dem muß man sich wohl in acht nehmen, daß durch solche Einschiebsel die Folge nicht auf unrechte Tacktheile komme.

Eine ganze Melodie deren Einschnitte von einem einzigen Tackt wären, würde einen kindischen Gesang ausmachen; selbst die Einschnitte von zwey Tackten werden, wo nicht etwas ganz flüchtiges oder tändelndes auszudrücken ist, in der Folge bald verdrießlich. Die besten Melodien sind allemal die, deren Einschnitte vier Tackte haben. Dabey können zwar auch einige von zwey Tackten mit unterlaufen, aber sie müssen paarweise stehen, da sie denn wie Einschnitte von vier

Tack-

Tackten gehört werden, die in der Mitte eine Cäsur haben. Man kann in der Folge von Einschnitten, die vier Tackte haben, auch solche setzen, die zwey von einem Tackt und denn einer von zwey Tackten für einen einzigen von vier Tackten gelten. Dabey aber ist nothwendig, daß die zwey von einem Tackte sich ähnlich seyen. Man sehe folgendes Beyspiel:



und versuche das kleine Glied, das hier mit 2 bezeichnet ist, weg zu lassen, so wird man bald das unnatürliche und wiedrige der Melodie dabey empfinden. Hier ist also der erste Rhythmus von vier Tackten, der zweyte eben so lang, aber er besteht aus drey Gliedern, davon zwey einen und das dritte zwey Tackte lang sind. Auf diese Weise bringet man in einer Folge von gleich langen Einschnitten Mannigfaltigkeit in dem Rhythmus. Der Einschnitt von vier Tackten aber kann nicht aus zwey Gliedern von einem und von drey Tackten zusammengesetzt werden, doch kann man nach einem Einschnitt von drey Tackten den letzten Tackt, als ein Echo wiederholen, und so einen Rhythmus von vier Tackten daraus zusammen setzen, wie in folgendem Beyspiele:



Einschnitte von drey Tackten eine ganze Melodie hindurch, können nicht wohl gebraucht werden, es sey denn in ganz kurzen Stücken die etwas Bürleskes haben sollen, wie die kleinen Tanzstücke sind, die man Bayerisch nennet. Man kann also diesen Einschnitt von drey Tackten, der etwas fremdes und ungewöhnliches empfinden läßt, nur im Anfang eines Stücks brauchen, oder auch hier und da in der Mitte, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas fremdes zu überraschen.

In Tripeltackten ist er faßlicher, als in geraden Tackten. Er kann aber, wenn er einfach oder ohne Cäsur ist, nicht wohl allein stehen, sondern muß paar-

wei-

weise gesetzt werden und zwar so, daß beyde einander ähnlich sind, wie ich von dem Einschnitt von einem Tackt angemerkt habe. Folgendes kann zum Beyspiel hievon dienen:

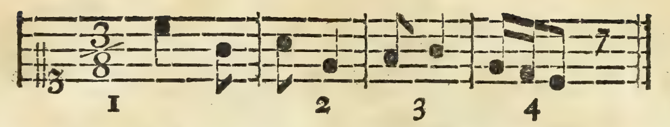


Würde man in diesen Beyspielen nach dem ersten Einschnitt einen andern von zwey, oder vier Tackten setzen, etwa nach folgender Art:

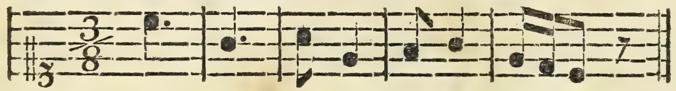


so würde der Gesang, wo nicht ganz widrig, doch sehr ungewöhnlich werden. Dergleichen Irregularitäten könnten in Fällen angebracht werden, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas seltsames und etwas wiedersinniges zu überraschen.

Es verdienet hier als etwas sonderbares angemerkt zu werden, daß es Fälle giebt, wo ein Einschnitt von 4 Tackten durch Verlängerung gewisser Haupttöne, auf denen ein besonderer Nachdruck soll gelegt werden, in Rhythmen von 5 Tackten verwandelt werden kann. Das Gehör wird dadurch nicht nur nicht beleidiget, sondern das Uebermaaß eines solchen Einschnittes ist oft von großer Würkung. So kann dieser Einschnitt von 4 Tackten



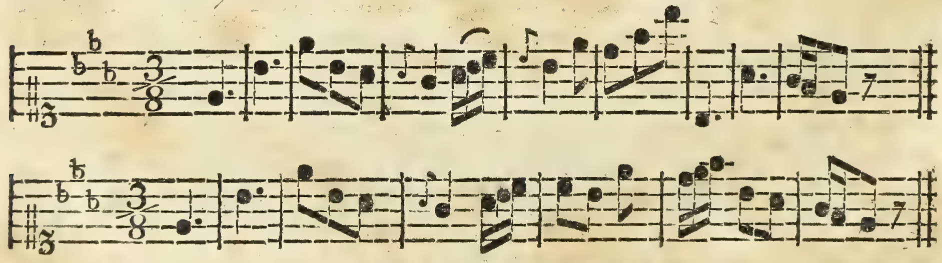
in folgenden von 5 Tackten verwandelt werden, die nur für 4 Tackte gelten.



Einschnitte von fünf, sieben, neun Tackten müßen durch schickliche Cäsuren in kleinere Glieder eingetheilt werden, wenn sie nicht wiedrig klingen sollen. Dergleichen lange Einschnitte aber hintereinander könnten dem Gesang etwas verworrenes geben; deßwegen können sie nicht anders, als mit großer Vorsichtigkeit und vornehmlich bey solchen Gelegenheiten gebraucht werden, wo etwa ein heftiger, oder sehr feyerlicher Ausdruck gesucht wird. Man hat eine vortrefliche Arie von **Graun**, die fast durchaus aus Rhythmen von fünf Tackten besteht, davon einige sogar ohne Cäsur sind. Aber die Worte erforderten etwas außerordentliches und gleichsam wütendes. Hier ist der Anfang dieser Arie:



Man hat auch Einschnitte von 7, 9 und mehr Tackten, die nichts wiedriges, oder undeutliches haben; sie müssen aber durch Cäsuren faßlich werden, und können auch nur in kurzen Tacktarten vorkommen. Hiervon kann folgendes zum Beyspiel dienen:



Wenn aber dergleichen langen Einschnitte von fünf, oder sieben Tackten in einem Stück vorkommen, darinn Einschnitte von vier Takten herschend sind; so

so sind diese längern insgemein aus der vorher erwähnten Verlängerung einiger Noten entstanden und werden als Einschnitte von 4 Tackten gefühlt, wie in diesem Beyspiele, wo allemal die zwey ersten Tackte des Einschnitts für einen einzigen stehen:



So viel habe ich von der Länge der Einschnitte anzumerken gefunden.

Der Anfang der Einschnitte, folglich auch ihr Ende, ist an keine Stelle des Tackts gebunden; sie können nicht nur auf jeder Zeit des Tackts, sondern auch auf jeden kleinen Theil der Zeiten fallen. Will man aber am leichtesten und faßlichsten schreiben, so fängt man entweder mit dem Niederschlag, oder mit dem Aufschlag an.

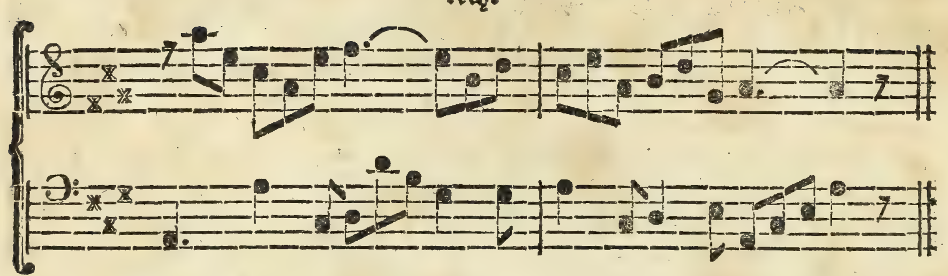
Dennoch hat man dabey diese Einschränkung zu bemerken, daß, wenn der Abfall des Rhythmus durch einen halben Schluß, oder auf eine schlußmäßige Art gemacht wird, alsdenn das Ende, nemlich dieser Abfall auf eine gute Tacktzeit fallen müße; weil ein solches Ende seiner Natur nach lang seyn muß. Folgendes kann zur Erläuterung dieser Regel dienen.

unrecht



 im

recht



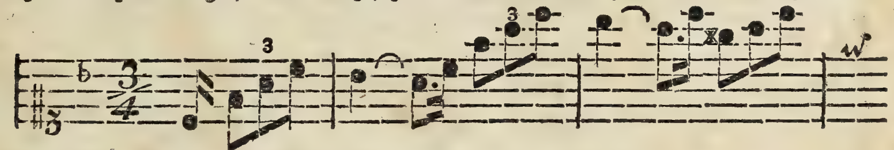
In dem ersten Beyspiel fällt das Ende des Rhythmus unrecht; in dem zweyten ist der Fehler gehoben.

Kleinere Ruhepunkte aber können auf jeden Tacktheil fallen, und die Cåsuren können ebenfalls auf allen Stellen des Tacktes und auf alle Harmonien, nur die zufälligen Dissonanzen, oder Vorhalte ausgenommen, angebracht werden; folglich ist es irrig, was einige lehren, daß die Cåsur an gewisse Tacktheile gebunden sey. Man sehe die bekannte Bachische Clavier Sonate, die also anfängt:

wenn man sie ganz durchspielt, so wird man finden, daß Cäsuren auf jedes Achtel des Tacktes fallen.

Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlag anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlag anfangen: fängt aber das Stück im Aufschlag an; so müssen ordentlicher Weise auch die folgenden im Aufschlag anfangen, wie solches in den Passepieds, Gavotten, Louren u. a. m. beobachtet wird.

Jedoch wenn ein Stück auf eine etwas ungewöhnliche Art anfängt, als in dem $\frac{4}{4}$ Tackt mit dem zweyten, dritten, oder fünften Achtel, und im $\frac{3}{4}$ Tackt mit dem zweyten, oder dritten Achtel, so ist es in kurzen Stücken nicht wol thunlich, die folgenden Rhythmen anders anfangen zu lassen: In langen Stücken geht es wol an; doch muß der Rhythmus, so wie er anfänglich gewesen, am öftersten wiederkommen; so wie man in der Modulation den Hauptton auch ofte wieder ins Gehör bringen muß. Ein Beyspiel und Muster einer solchen Behandlung ist die Bachische Clavier Sonate, die also anfängt:



Wenn auf einen Einschnitt, der im Niederschlag anfängt, einer der mit dem Aufschlag anfängt, folget; so muß dem ersten an seiner vollständigen Länge etwas fehlen. Man betrachte folgendes Exempel.



Da das Stück im Niederschlag anfängt, so sollte der erste Einschnitt durch die zwey ersten Tackte durchdauren; aber der zweyte Einschnitt fängt mit dem dritten Viertel des zweyten Tacktes an; folglich scheinet dieses Viertel dem ersten Einschnitt zu fehlen. Dennoch hat dieses nicht nur nichts anstößiges, sondern gefällt ohne Zweifel darum, weil das Gehör den ersten Einschnitt selbst nach dem Anfange des zweyten fortdauren läßt und solcher Gestalt beyde gleichsam in einander schlinget. In Arien kommen dergleichen in einander geschlungene Rhythmen häuffig vor und sind ofte von der besten Würkung, den Ausdruck kräftiger zu machen.

In zwey und vielstimmigen Stücken trift es sich, daß der Rhythmus in den Stimmen verschieden ist. Man sehe folgende Beyspiele hievon:





In dem ersten fängt der Rhythmus in der obern Stimme mit dem vierten Achtel, im Baß aber mit dem zweyten Achtel an. Im andern aber fällt das Ende der Einschnitte der einen Stimme mit dem Anfang derselben in der andern ein. Man sollte denken, daß dergleichen Irregularitäten das Ohr verwirren müßten. Dennoch findet es vielmehr Wohlgefallen daran. Vermuthlich darum, weil man sich bewust ist, daß es eine größere Vollkommenheit ist, zwey verschiedene Reihen von Rhythmen auf einmal zu fassen, als nur einen. Wo aber viele Stimmen und jede mit ihrem eigenen Rhythmus zugleich gehört werden, da wird schon das geübte Ohr eines Kenners erfodert, wenn der Gesang nicht als ein verworrenes Geräusche soll vernommen werden. Vielleicht kommt es von dem Bewustseyn der großen Schwierigkeit, in solchen Fällen alles deutlich zu fassen, her, daß große Tonsetzer ein vorzügliches Wohlgefallen an vielstimmigen Fugen haben, die ungeübten Zuhörern verdrießlich werden.

Alles, was ich bishieher über den Rhythmus gesagt habe, betrift seine äussere und gleichsam mechanische Beschaffenheit: jetzt muß ich auch etwas von seiner innern Beschaffenheit sagen.

Die Erfindung eines einzigen melodischen Satzes oder Einschnittes, der ein verständlicher Satz aus der Sprache der Empfindung ist, und einem empfindsamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt, ist schlechterdings ein Werck des Genies und kann nicht durch Regeln gelehrt werden. Jch kann also von der Erfindung schicklicher Rhythmen zum Ausdruck gewisser Empfindung nichts sagen.

Dies einzige kann überhaupt angemerkt werden, daß kurze Rhythmen sich vorzüglich zu sanften, zärtlichen, artigen und insonderheit zu flüchtigen, leichtsinnigen und zu tändelnden Sachen schicken; lange aber zu nachdrücklichen und sehr ernsthaften Empfindungen, besondere zu dem recht pathetischen Ausdruck.

Aber freylich macht es die Länge und Kürze allein nicht aus; der eigentliche Geist jeder Empfindung muß noch hinein gebracht werden, zu welchem Bewegung, Tackt, die Notengattung, die Intervalle und die Harmonie das meiste beytragen.

Gleich in der ersten Periode des Stücks muß der ganze Geist desselben enthalten seyn, und alle folgenden müßen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde. Was also für Rhythmen im ersten Abschnitt vorkommen; so müssen die andern Abschnitte ähnliche hören lassen. Jch will damit nicht sagen, daß es dieselben in einem andern Ton; höher oder tiefer gesetzt seyn sollen: sondern nur, daß sie in demselben Geist seyen, und fürnehmlich, daß sie sich in den Notengattungen, oder Takttheilen, nicht zu weit von den Rhythmen der ersten Periode entfernen; weil dieses dem Ausdruck eine ganz andre Wendung geben würde. Wenn zum Beyspiel in den Rhythmen des ersten Abschnittes meist lauter Achtelnoten vorkämen; so kann man in den folgenden nicht oft Achtel mit Punkten und darauf folgenden Sechszehnteln ( ) hören lassen, ohne dem Charackter der ersten Rhythmen in dem Gehör gleichsam auszulöschen. Man höret jezt gar oft Stücke in dem neuen italiänischen Geschmack; darinn Stellen vorkommen, die aus Notengattungen bestehen, dergleichen sonst im ganzen Stück nicht vorkommen. Dieses verwirret die Einheit des Ausdrucks völlig und macht, daß man am Ende eines solchen Stücks gar nicht weiß, was man gehört hat.

Da aber überhaupt die ganze rhythmische Beschaffenheit eines Stücks mehr das Werck einer feinen Empfindung, als einer bestimten Theorie ist, so rathe ich jungen Tonsetzern die Wercke der größten Meister fleißig durchzuspielen, um

sich

sich das Gefühl für diesen wichtigen Theil der Composition zu erwerben. Wer lange Zeit lauter ausgesuchte und rhythmisch vollkommene Sachen gehört hat, bemerkt hernach mit ziemlicher Leichtigkeit jeden Fehler, der gegen die Richtigkeit und den Charackter des Rhythmus begangen wird.

Melodien, die über Texte gemacht werden, müßen sich in den Rhythmen und Cäsuren nothwendig nach dem Text richten. Nichts ist wiedriger, als ein Einschnitt der Melodie, der auf eine Stelle des Textes fällt, die keinen Ruhepunkt verträgt. In Oden und Liedern geschiehet dieses öfters: gemeiniglich aber rühret es in solchen Stücken von Fehlern her, die der Dichter begangen hat. Aber in Arien und andern Melodien, die nur auf eine einzige Strophe des Textes gemacht sind, sind dergleichen Fehler, die der Componist gegen den Sinn des Textes begeht, unverzeihlich. Es möchte nicht ganz unnöthig seyn, jungen Componisten ein aufmerksames Lesen des neunten Capitels des zweyten Theiles in Matthesons vollkommenem Capellmeister zu empfehlen.



Druckfehler.

S. 43. in der zwölften Zeile von unten l. behandelt statt abgehandelt.

S. 48. zwischen dem zweyten und dritten Notensystem l. Phrygisch statt Aeolisch.

S. 58. in der letzten Zeile über dem ersten Notensystem l. 8. statt 6.

S. 71. muß es nach dem Comma in der zehnten Zeile also heißen: die eine von der Terz der Tonica zur Quarte, g ♭ a, die andere von der großen Septime zur Oktave d ♭ e, beyde sind ꝛc.

S. 104 muß vor der ersten Note des zweyten Tackts ein ♮ stehen.

Die Kunst
des reinen
Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musikus.

Zweyter Theil.



Zweyte Abtheilung.

Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1777.



Des

zweyten Theils

zweyte Abtheilung.



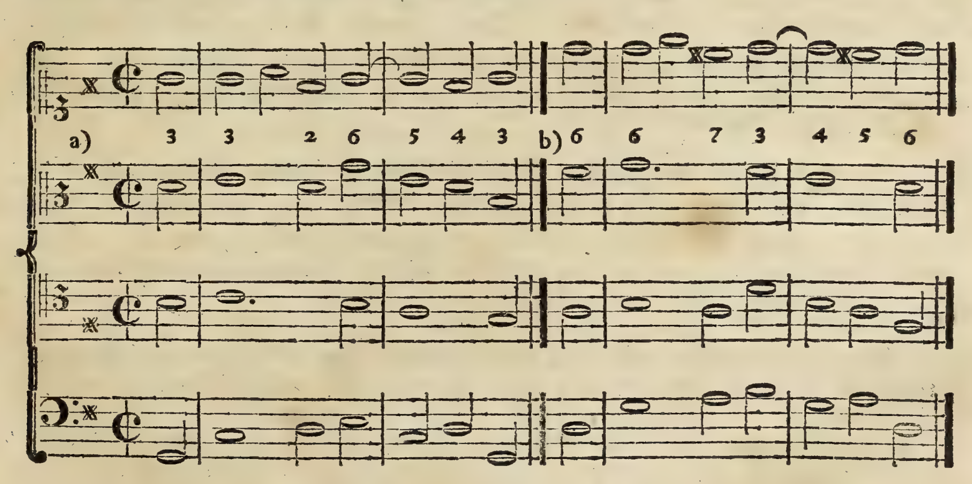


Fünfter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct.



Wenn das Gehör einige Zeitlang angenehm soll unterhalten werden, so gehört Mannigfaltigkeit und Abwechslung dazu. Diese erhält man nicht nur durch Verschiedenheit der melodischen Sätze, oder Gedanken und durch Nachahmung eines Gedankens; sondern auch noch durch andere Mittel. Eines davon ist, daß man eine, in einem gewissen Tone vorgetragene Periode nachher, vermittelst der Modulation, auch in einem andern verwandten Tone wiederholt. Eine solche Wiederholung ist eigentlich nichts anders, als eine Transposition der Melodie in einen andern Ton. Ein anders, noch mehr Mannigfaltigkeit hervorbringendes Mittel, das in zwey= oder mehrstimmigen Sachen kann gebraucht werden, ist die Verwechslung der Stimmen, so daß von zwey Stimmen die, welche die obere war, nun zur untern, die untere zur obern wird, wie in dem hier beystehenden Beyspiele:



Hier siehet man einen vierstimmigen Satz bey a), welcher bey b) dergestallt wiederholt ist, daß die Alt= und Tenorstimmen verwechselt werden, indem diese

 um

um eine Quinte höher, jene um eine Quarte tiefer gesetzt worden; die beyden andern Stimmen aber, sind ohne Verwechslung bey b) nur in die Quinte oder Dominante versetzt worden. Dadurch bekömmt der Gesang der Mittelstimmen eine andere Wendung.

Jene Versetzung, wodurch zwey Stimmen so verwechselt werden, daß die untere über die obere, und diese unter jene tritt, ist das, was man den **doppelten Contrapunct** nennet.

Weil nun dergleichen Versetzungen in zwey- und mehrstimmigen Sachen zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit, unumgänglich nothwendig, besonders aber zum Fugensatz, wovon an seinem Orte das mehrere wird gesprochen werden, ganz unentbehrlich sind; so ist die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts ein wesentlicher Theil der musicalischen Setzkunst.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, dieselbe hier ausführlich abzuhandeln.

Es ist offenbar, daß durch eine solche Versetzung der Stimmen die Intervallen verändert werden; daher kömmt es, daß nicht jeder melodischer zwey- oder mehrstimmiger Satz zu einer solchen Umkehrung brauchbar ist. Denn es kann sich leicht treffen, daß durch diese Umkehrung Unrichtigkeiten in der Harmonie, oder in der Fortschreitung entstehen. Wenn demnach ein Satz durch den doppelten Contrapunct soll umgekehret werden, so muß er auch so beschaffen seyn, daß nach der Umkehrung sowohl die Harmonie, als die Fortschreitung ihre Reinigkeit und Richtigkeit behalten.

In dem vorher angeführten Beyspiele sind die beyden Mittelstimmen in den Contrapunct der Octave versetzt worden. Man kann aber auch entweder nur eine oder beyde Stimmen um andere consonirende Intervalle versetzen. Jede solche Versetzung, aus der eine Verwechslung zweyer Stimmen entsteht, erfordert besondere Vorsichtigkeit.

Man findet daher daß verschiedene Autoren von vielerley doppelten Contrapuncten schreiben. Im Grunde lassen sich alle Fälle auf drey bringen;

1) den Contrapunct in der Octave, 2) in der Decime, und 3) in der Duodecime.

Im Verfolg dieses Abschnitts werde ich zeigen, wie die andern aus diesen entstehen.

Dieser Abschnitt theilet sich demnach von selbst in drey Theile, nach den drey verschiedenen Stufen der Versetzung, der Octave, der Decime, und der Duodecime. *)

Weil der Contrapunct in der Octave der leichteste ist, so will ich damit den Anfang machen.

I. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

Dieser begreift also den Fall, da ein zwey- oder mehrstimmiger Satz dergestallt soll eingerichtet werden, daß jede Stimme gegen eine der andern um eine, oder nöthigen Falls um zwey Octaven könne herauf oder herunter gesetzet werden, und doch einen reinen Satz behalten. Daß z. E. der Discant zum Tenor, dieser zum Discant werde u. s. f.

Zur Erläuterung dieser Sache sehe man folgendes Beyspiel bey A. Dieses ist so eingerichtet, daß jede Stimme darinn durch Herunter- oder Heraufsetzung der Töne um eine oder zwey Octaven in die Stelle einer andern kommen kann.

So siehet man, daß bey B, der vorhergehende Discant durch Heruntersetzung um eine Octave zum Alt geworden, und eben dadurch der Alt zum Discant.

Bey C, ist der Alt um eine Octave heruntergesetzt, und dadurch zum Tenor, dieser zum Alt geworden, die äußersten Stimmen sind wie sie bey B, waren.

Bey D, sind die zwey obersten Stimmen wie bey C, aber der Tenor ist um eine Octave tiefer gesetzt, und dadurch zum Basse, dieser aber zum Tenor geworden.

Bey E, sind die beyden Mittelstimmen wie bey A, der Discant ist um zwey Octaven herunter und der Baß um zwey Octaven heraufgesetzt, und dadurch sind diese beyden äußersten Stimmen verwechselt worden.

Bey F, sind alle vier Stimmen so verwechselt, daß der Discant mit dem Baß, der Alt mit dem Tenor verwechselt worden.

*) Ich will hier eine Anmerkung beyfügen, wodurch Anfänger lernen können zu beurtheilen, wo doppelte Contrapuncte vorkommen, und von welcher Art sie seyn.

Wenn man in einem mehrstimmigen Gesange findet, daß eine oder mehr Simmen in der Folge in einer andern Lage und in veränderten Intervallen wieder vorkommen, so ist dieses eine Anzeige, daß sie hier in den doppelten Contrapunct versetzt worden seyn.

Um nun zu wissen, ob es die Octave, Decime oder Duodecime sey, so nimmt man bey jeder Note die Zahl des Intervalls, wie es das erstemal gewesen und addiret sie zu der Zahl des Intervalls, das dieselbe Note im zweyten Satze anzeiget; von der Summe ziehet man 1 ab; die übrige Zahl zeiget den Contrapunct an.

A.

B.

C.

D. E.

F.

Wie die Umkehrung im Contrapunct der Octave verschiedentlich vorkomme, werde ich durch ein Exempel nach allen möglichen Arten zeigen.

Der

Der Hauptsatz wäre demnach folgender: bey (1)

Bey (2) ist der Contrapunct stehen geblieben, und der Cantus firmus um acht Töne höher über denselben gesetzet.

Bey (3) ist der Cantus firmus, oder die Unterstimme vom ersten Hauptsatze stehen geblieben, und die oberste um acht Töne tiefer gesetzet.

Bey (4) sind beyde Stimmen zugleich um acht Töne versetzet.

Bey (5) geschiehet die Umkehrung dieses Exempels um zwey Octaven in beyden Stimmen.

Diese Art, beyde Stimmen über zwey Octaven zu versetzen, wird nothwendig, wenn ein zweystimmiger Contrapunct zu einem drey- oder vierstimmigen Satze soll gemachet werden; denn dadurch bekömmt man Raum, daß zwischen den beyden äußersten Stimmen eine, zwey oder mehrere Stimmen können gesetzt werden.

Wenn ein solcher gleich anfänglich über acht Töne auseinander gesetzter Satz wie bey (4) durch die Umkehrung andere Intervallen hervorbringen soll; so muß entweder jede Stimme um zwey Octaven, wie bey (5) geschehen, oder die eine um eine Octave herunter, und die andere um eine Octave herauf gesetzet werden, wodurch wieder der Hauptsatz wie bey (1) entsteht.

Wollte man einen zweystimmigen Satz, wie der bey (4) und bey (5) ist, so verändern, daß eine Stimme unverändert bliebe, die zweyte aber um acht Töne gegen die andere gerückt würde, so entstünden keine andere Intervallen als die schon gewesenen, nämlich eine 10 würde zu einer 3, und eine 11 zu einer 4 u. s. f.

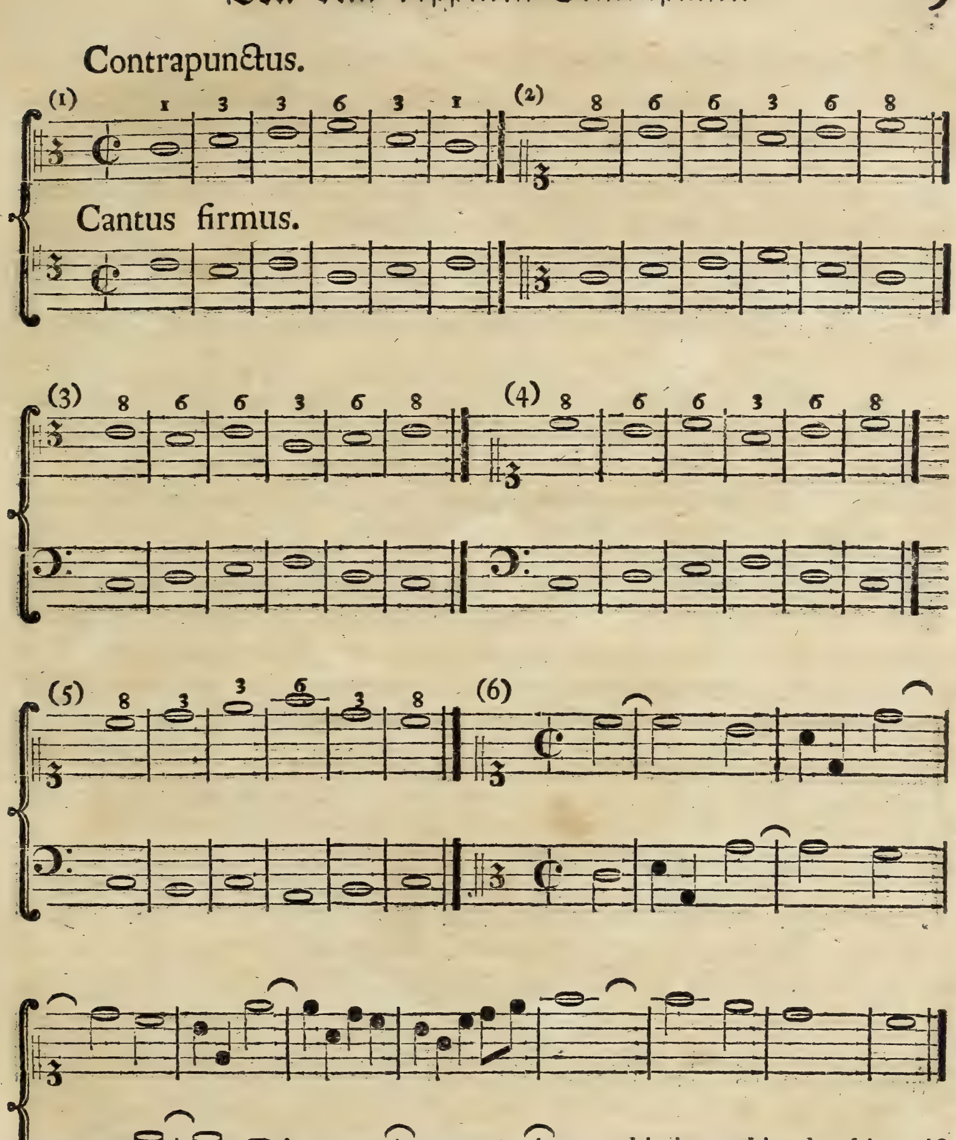
Wenn sich der Fall ereignet, daß im Hauptsatze eine Stimme die andere über- oder untersteiget, (6) so muß die Versetzung auf eben die Art geschehen, wie in dem Falle, da die Stimmen über acht Töne auseinander stehen, wie bey (7) und (8).

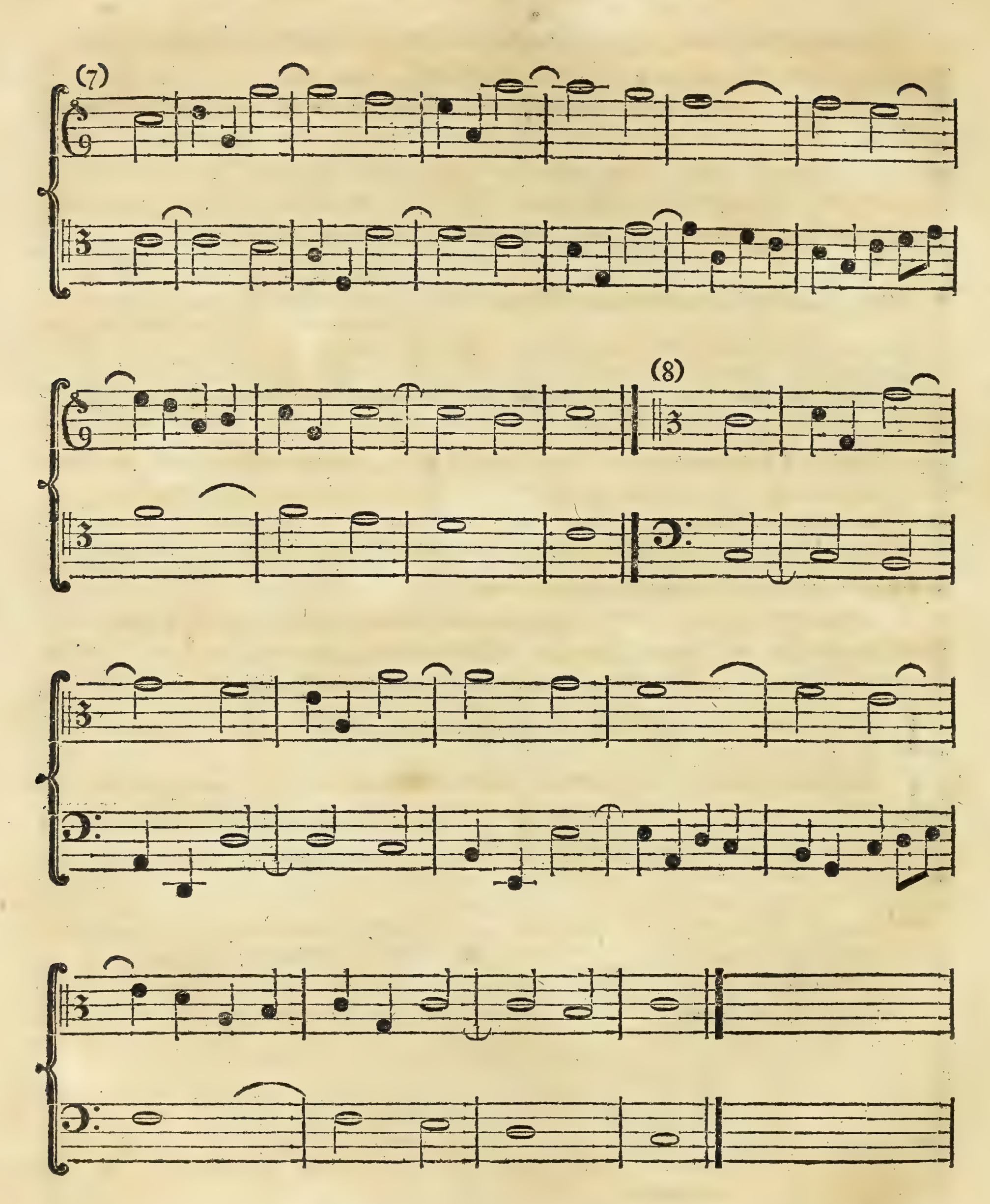
Bey (7) sind beyde Stimmen um eine Octave gegen einander versetzet.

Bey (8) ist die unterste Stimme unverändert geblieben, und die oberste um zwey Octaven tiefer gesetzet.

Dieses sind also die verschiedenen Arten des doppelten Contrapuncts in der Octave.

Contra-


Contrapunctus.
(1)
1 3 3 6 3 1
(2)
8 6 6 3 6 8
Cantus firmus.
(3)
8 6 6 3 6 8
(4)
8 6 6 3 6 8
(5)
8 3 3 6 3 8
(6)



Nun

Nun werde ich die Regeln, welche bey Verfertigung der in diesen Contrapunct zu versetzenden Stimmen zu beobachten sind, anzeigen.

Vor allen Dingen muß man bemerken, was für Veränderung mit den Intervallen durch die Versetzung in den Contrapunct der Octave vorgehen.

Dieses siehet man, wenn man die Zahl, wodurch jedes Intervall ausgedrückt wird, von der Zahl 9 abzieht. Denn die überbleibende Zahl zeiget das neu entstandene Intervall an, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:

	9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.
Intervallen der zu versetzenden Stimme:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Intervalle, die durch die Versetzung entstehen:	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Es ist offenbar, daß der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. s. f. wird.

Ueberhaupt ist aus dieser Vorstellung zu sehen, daß durch die Versetzung des Contrapuncts der Octave die consonirenden Intervalle consonirend bleiben, und die dissonirenden dissonirend.

Die wichtigste Veränderung geschieht mit der Quarte und Quinte, weil jene in diese, und diese in jene verwandelt wird.

Da nun zwey in gerader Bewegung auf einander folgende Quarten in der Umkehrung eine verbotene Quinten-Fortschreitung machen würden, so ist klar, daß in einem Satz, der in den Contrapunct der Octave soll versetzet werden, zwey Quarten in gerader Bewegung nach einander nicht können gesetzet werden.

Und hieraus siehet man deutlich, wie nothwendig es sey, einen zur Umkehrung bestimmten Satz mit gehöriger Vorsicht zu setzen, damit in der Umkehrung keine Fehler gegen die Harmonie entstehen. *)

*) Es giebt Componisten, die sich einbilden, daß kleine harmonische Unrichtigkeiten dadurch entschuldiget werden, daß die Schwierigkeit des Contrapuncts sie nothwendig gemacht habe. Diese Entschuldigung aber kann nicht angenommen werden, weil ein geübter Contrapunctist seinen Satz allemal so einzurichten weiß, daß er auch in der Umkehrung völlig rein bleibet.

Eben so wenig ist ein steifer, unsingbarer, unrythmischer Satz durch die Schwierigkeiten des doppelten Contrapuncts zu entschuldigen. Man muß jeden dieser Contrapuncte so zu machen wissen, daß dem Gesange durch die Umkehrung keine von den ihm wesentlichen Schönheiten abgeht. Daß dieses möglich sey, beweisen die Arbeiten der besten Meister; und darin besteht eben die Kunst; denn einen Satz so zu machen, daß er im Contrapunct blos harmonisch rein sey, übrigens aber steif und unsingbar herauskomme, ist eine sehr schlechte Kunst.

Ueberhaupt aber muß ich erinnern, daß die Regeln, die ich hier gebe, hauptsächlich den zweystimmigen Satz, oder in mehrstimmigen Sachen, die zwey äussersten Stimmen betreffen; weil hier die Vorsicht am nothwendigsten ist. Ich werde bey jeder Regel, die ich für diese Fälle geben werde, auch anzeigen, in wie fern sie einer Aendrung bedürfe, oder eine Ausnahme leide, wenn von Mittelstimmen die Rede ist, oder wenn der Satz mehr als zweystimmig ist.

Auch merke ich zum voraus an, daß wenn die Verwechslung blos zwey Mittelstimmen betrift, der Contrapunct der Octave in diesem Falle die einzige Vorsicht erfodert, daß die Quarten-Fortschreitung vermieden werde, weil, wie schon erinnert worden, verbotene Quinten entstünden.

Nach diesen vorläufigen Anmerkungen schreite ich nun zur Sache.

Es ist aus dem, was ich im ersten Theile dieses Werks von der Verwechslung der Accorde gesagt habe, klar, daß eigentlich gar alle Accorde eine Verwechslung zweyer Intervalle, oder deren Versetzung in den Contrapunct der Octave gestatten: denn dort ist schon gelehret worden, daß anstatt des Dreyklanges der Sexten- oder Quartsexten-Accord, anstatt des wesentlichen Septimen-Accords, der Quintsexten, Terz-Quart-Sexten-Accorden oder Secunden-Accord können gesetzt werden. Alle diese Fälle sind Versetzungen in den Contrapunct der Octave.

Die Hauptschwürigkeit entsteht also blos aus der Versetzung der Quarte und Quinte, woraus entweder unrichtige Fortschreitungen, oder unerlaubte Harmonien entstehen, wie z. B. auf unrechte Art der Quartsexten-Accord.

Ich mache demnach mit den Regeln über die Quinte den Anfang:

1) **Keine in den Contrapunct der Octave zu versetzende Melodie kann mit der Quinte anfangen noch endigen.**

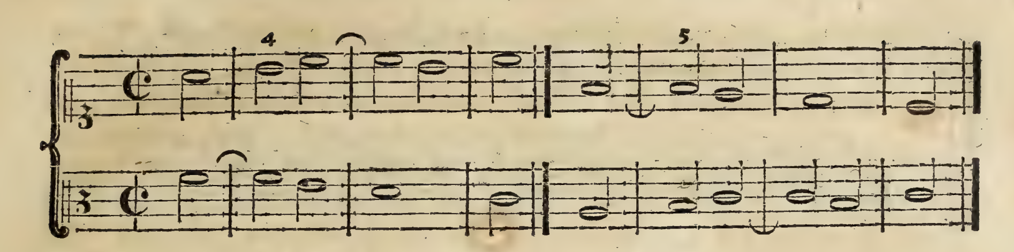
Der Grund hiervon ist offenbar, da in der Versetzung das Stück mit dem Quartsexten-Accord anfangen oder schließen würde, welches nicht angehet.

2) **Auch ist überhaupt diese Quinte mitten in einem Satz überall zu** vermeiden, weil sie sowohl, als die daraus in der Umkehrung entstehende Quarte im zweystimmigen Satze zu leer klinget, von welchem Fehler schon im ersten Theil gesprochen worden.

Nun will ich einige besondere Fälle anzeigen, wo die Quinte oder Quarte bey diesem Contrapunct könne gebraucht werden:

Die übermäßige Quarte und die durch die Umkehrung entstehende kleine Quinte können gesetzet werden:

Die

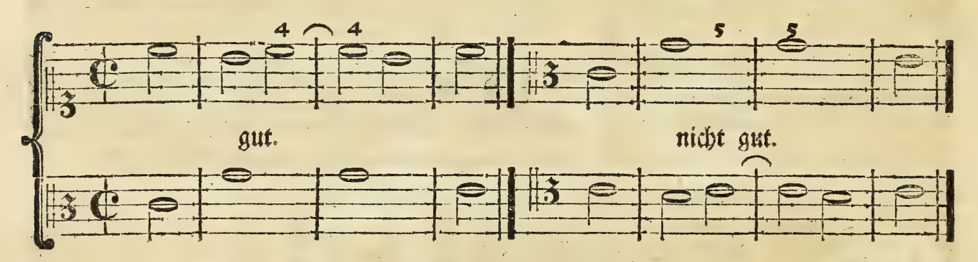


Die perfecte Quinte kann im Auf- und Absteigen als durchgehend gebraucht werden, wie in folgenden Beyspielen:



Wären aber dieselben Töne, die hier im ¢ Tact als Viertel stehen, und im $\frac{4}{4}$ Tact Achtel seyn müssen, halbe Tactnoten im ¢ Tact, oder im C Tacte Viertelnoten, so könnten sie nicht mehr wie durchgehend gebraucht werden.

Im einfachen Contrapunct kann man ohne Bedenken sowohl die consonirende, als zufällige dissonirende Quarten setzen; aber nicht deren Umkehrung, weil sowohl die con= als dissonirende Quinte im zweystimmigen Satze zu leer ist:



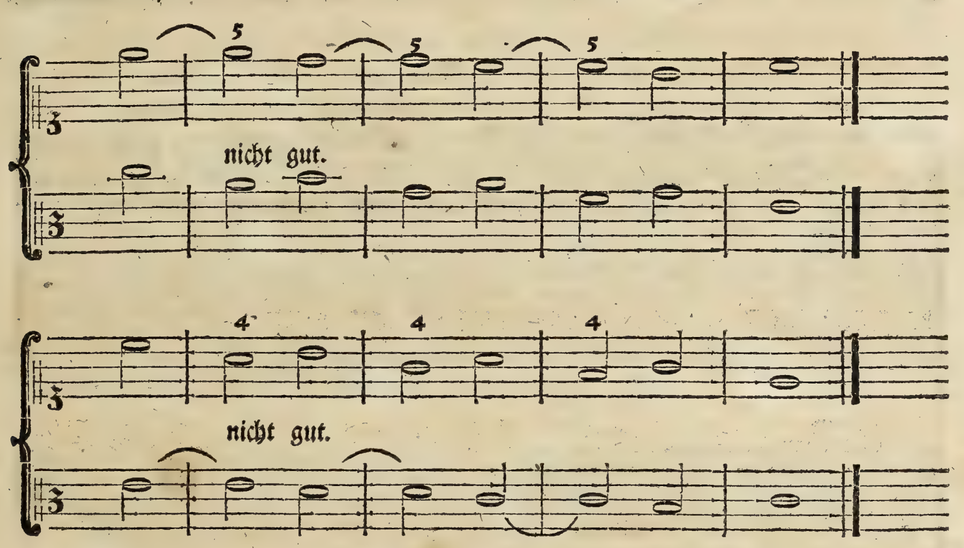
Im irregulären Durchgang kann die Quinte vor die Sexte gesetzet werden, die hernach durch die Umkehrung die Quarte vor der Terz wird.



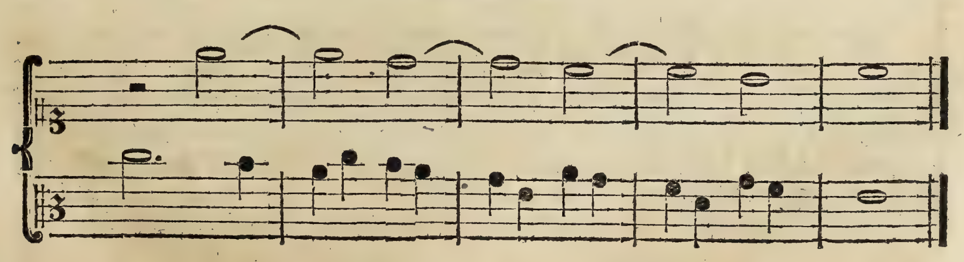
Eben sowohl kann auch in der Mitte des umzukehrenden Satzes die Quinte nicht gebraucht werden, welche die wesentliche Septime des Grundtones ist, in dem Quinten=Accord. Sie wird in der Umkehrung zur Quarte, welche die Terz des eigentlichen Grundtones ist; bey der Quinte vermißt man im zweystimmigen Satz

Satz die Sexte oder Terz vom Baßtone, erstere als Octave, und letztere als Quinte vom Grundtone; und in der Umkehrung vermißt man bey der Quarte die Secunde vom Baßtone, oder welches einerley ist, die Octave vom Grundtone.

Im dreystimmigen Satz hat diese Quarte am besten die Secunde bey sich, welche die Octave vom Grundton ist, aber nicht die Sexte, welche vom Grundton die Quinte ist.



Man kann aber diese Quinte, als auch deren umgekehrte Quarte in den zweystimmigen Satz setzen, wenn auf dieselbe Note aus der Harmonie noch andere Töne nachgeschlagen werden, daß dadurch der Satz wie drey= oder vierstimmig klingt. Folgendes dient zum Beyspiel hiervon:





Ganz schlecht aber würde folgender zweystimmiger Satz in beyden Fällen seyn, weil der Satz dadurch als eine Folge von lauter verbotenen Quintenfortschreitungen anzuhören ist; in dem ersten Fall wird die Quintenfortschreitung durch den Vorhalt in der Unterstimme noch fühlbarer; in dem zweyten Fall stehen in der guten Tactzeit die Quinten offenbar, und die darauf folgende Quarte hat keine Grundstimme.

Im

Im irregulåren Durchgang kann die Quinte vor der Sexte vorkommen, welches in der Umkehrung die Quarte vor der Terz ist.

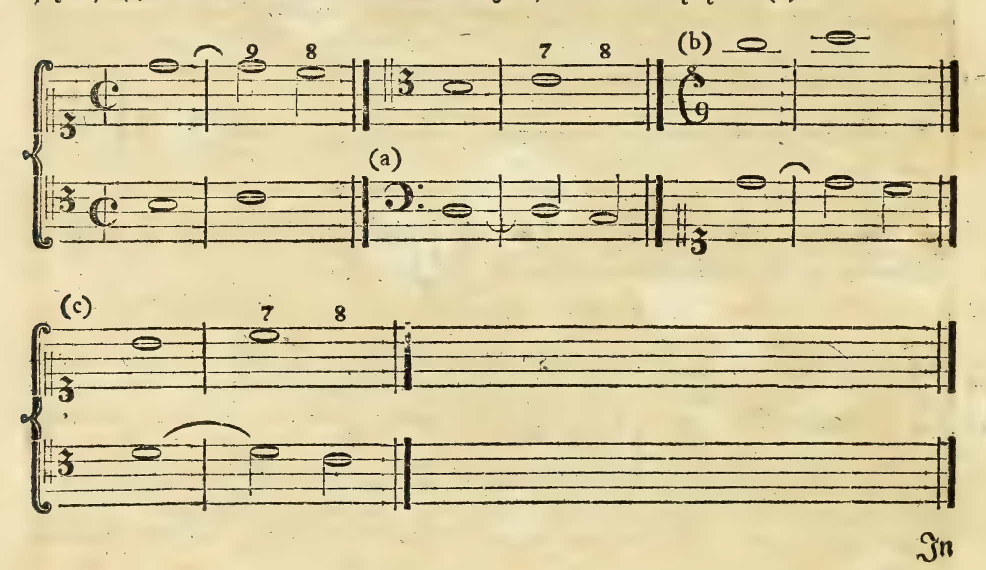


Dieses ist alles, was ich über den Gebrauch der Quinte und Quarte für den Contrapunct der Octave im zweystimmigen Satze anzumerken hatte. Ich will nur noch hinzusetzen, daß bey einer dritten Grundstimme verschiedene von den sonst verbotenen Såtzen gar wohl angehen können; deren Fålle ich weiter unten, wenn von mehr als zweystimmigem Satze gelehret wird, anführen werde.

Vorher komme ich auf die Anmerkungen über den Gebrauch der None in diesem Contrapunct.

Wenn die None gegen die andere Stimme um eine Octave näher gerückt wird, so entstehet keine eigentliche Umkehrung, sondern nur eine **Versetzung**, *) die, wie schon angemerkt worden, kein neues Intervall hervorbringt ob es gleich eine Secunde wird, die, wie die None ein Vorhalt ist, sie tritt in die Prime über, wie die None in die Octave, und behält die Natur der None, welche Terz und Quinte bey sich hat, sie kann auch nicht für eine eigentliche Secunde gehalten werden, die ihrer Natur nach Quarte und Sexte bey sich hat.

Will man, daß die None durch die Umkehrung in ein würklich verschiedenes Intervall verwandelt werde, so muß man sie um zwey Octaven heruntersetzen, (a) oder die untere Stimme um zwey Octaven erhöhen. (b)



In

*) Zur Vermeidung aller Zweydeutigkeit will ich hier anmerken, in welchem Sinn ich die Wörter **Versetzung**, **Vewechslung** und **Umkehrung** nehme.

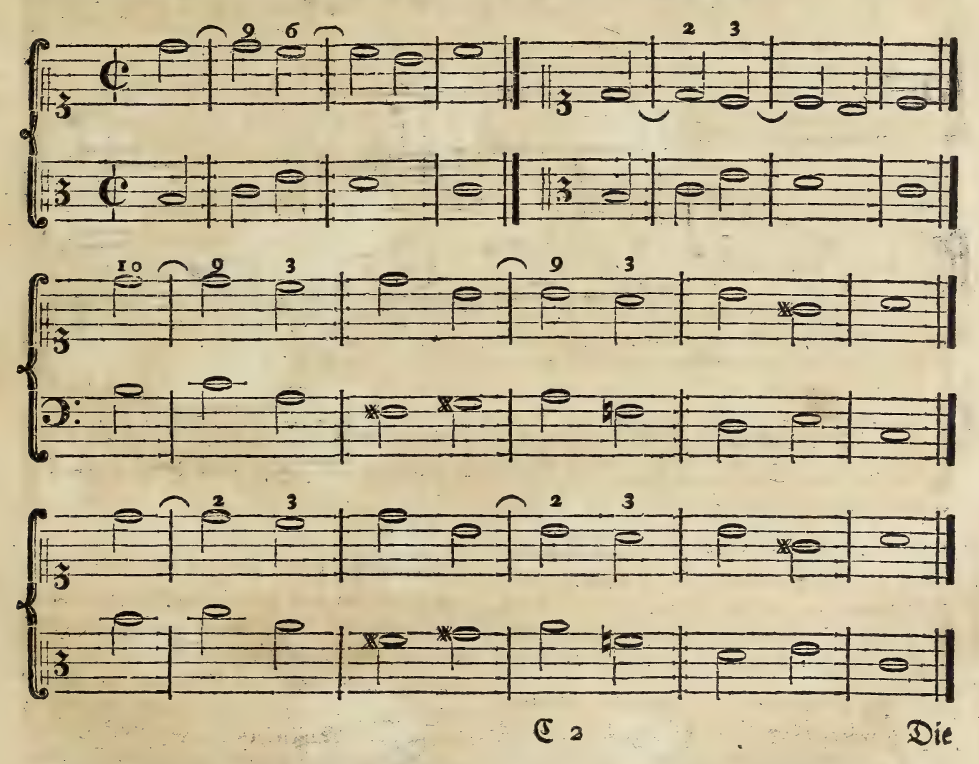
1. Wenn die Stimmen näher an einander gerückt werden, ohne sich zu übersteigen, so ist dieses eine **Versetzung**.

Wenn ein zweystimmiger Satz im Contrapunct der Octave um zwey Octaven aus einander steht, und um eine Octave näher gerückt wird, so ist dadurch eine Versetzung entstanden, die aber keine veränderte Intervalle hervorgebracht hat. Aber im Contrapunct der Terz oder Quinte entstehen durch die Versetzung, ohne daß eine Stimme die andere übersteigt, veränderte Intervalle, besonders wenn die Stimmen des Satzes über eine Octave auseinander stehen, wie solches bey Gelegenheit des Contrapuncts der Decime und Duodecime mit mehrerem wird gezeiget werden.

2. Ver-

In dem darauf folgenden Exempel bey (c) ist sie um eine Octave herunter, die andere Stimme aber um so viel herauf gesetzet worden.

Es ist schon im einfachen Contrapunct gelehret worden, daß im zweystimmigen Satze, die None, welche sich in die Octave auflöset, zu vermeiden sey, weil der Satz bey der Auflösung durch die Octave zu leer wird. Aus eben dem Grunde muß man diese None in einem Satz, der in den Contrapunct der Octave soll gesetzt werden, vermeiden. Denn, entweder geht sie nach der Umkehrung in die Prime, oder den Einklang über, oder sie wird zur Septime die sich nicht auflösen würde. Man darf aber, um diese Unbequemlichkeit zu vermeiden, nur bey der Auflösung im Baß fortschreiten, entweder lässet man bey der Resolution die untere Stimme eine Terz über sich, oder eine Terz unter sich treten.



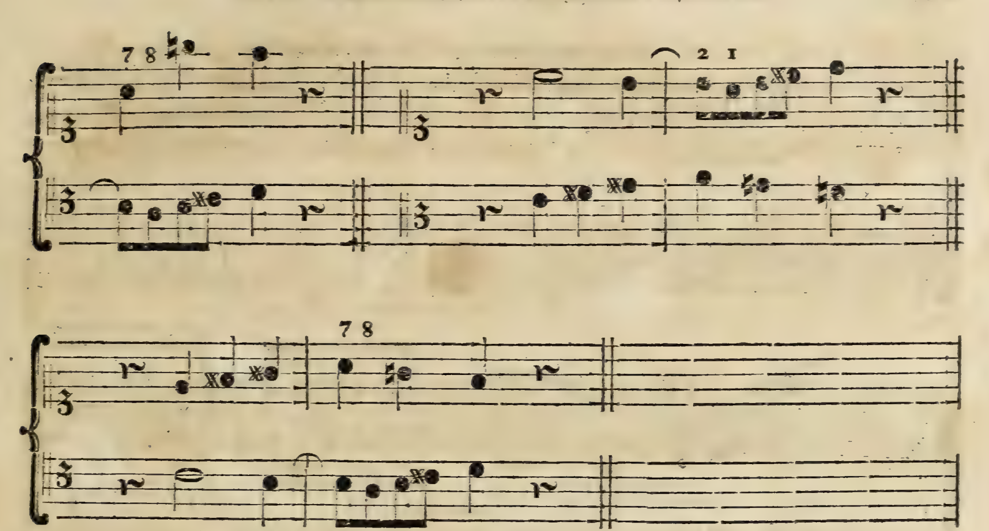
2. **Verwechslung** nennet man den Tausch zwischen zwey oder mehreren Stimmen, der auf solche Art vorgeht, daß keine veränderte Intervalle entstehen, wenn z. B. der Alt die Melodie des Discants, und dieser die Melodie des Alts so nimmt, daß die nemlichen Intervalle wieder zum Vorschein kommen.

3. **Umkehrung** ist schon erkläret worden.

Die durch die Umkehrung der None entstehende Septime, welche nicht resolviret, ist von allen strengen Contrapunctslehrern verboten worden; in neuern Zeiten setzt man sie ohne Bedenken, jedoch nur, daß man ein anderes Intervall bey der Auflösung dazu nimmt, damit die leere Octave nicht zu stehen kommt.

Im geschwinden Tempo eines Stücks thut man besser, wenn man statt der leeren Octave in der Mitte eines Stücks die None vorhält, und man kann die Umkehrung davon ganz wohl ausstehen.





In der Lehre vom einfachen Contrapunct habe ich die häufigen nach einander folgenden Terzen und Sexten widerrathen. Dieses muß ich auch für den doppelten Contrapunct wiederholen. Auch eine einzelne Sexte, wenn sie die Quarte bey sich führet, kann hier nicht wohl gebraucht werden; es sey denn, daß man für die Folge seine wichtigen Ursachen dazu hätte. Wer wohl zu unterscheiden weiß, in welchem Fall der $\frac{6}{4}$ Accord stehen könne, wird bey dieser erwähnten Sexte keine Schwürigkeiten finden.

Ueber diese gegebene Lehren des zweystimmigen Satzes zur Umkehrung in den Contrapunct der Octave füge ich folgendes Exempel hier bey, um aus demselben noch verschiedene Fälle zu bemerken, die dem, der den reinen einfachen Contrapunct verstehet ohne weitere Ausführung durch diese Beyspiele leicht begreiflich werden.

Vom siebenden Tacte (a) fängt sich der doppelte Contrapunct an, dessen Umkehrung mit dem 37sten Tacte (b) angehet. Vom 61sten Tacte (c) fängt abermal ein neuer Satz an, welcher beym 95sten (d) ebenfalls umgekehrt wird.

Nur allein dieser Contrapunct der Octave hat die Eigenschaft, daß bey der Umkehrung die ganzen und halben Töne jederzeit auf die nemlichen Stellen zu stehen kommen, als sie anfänglich waren, und daß, obgleich jedesmal andere Intervallen entstehen, dennoch die nemliche Grundharmonie unverändert bleibt.


(a)



si volti.


(b)


(c)




(d)

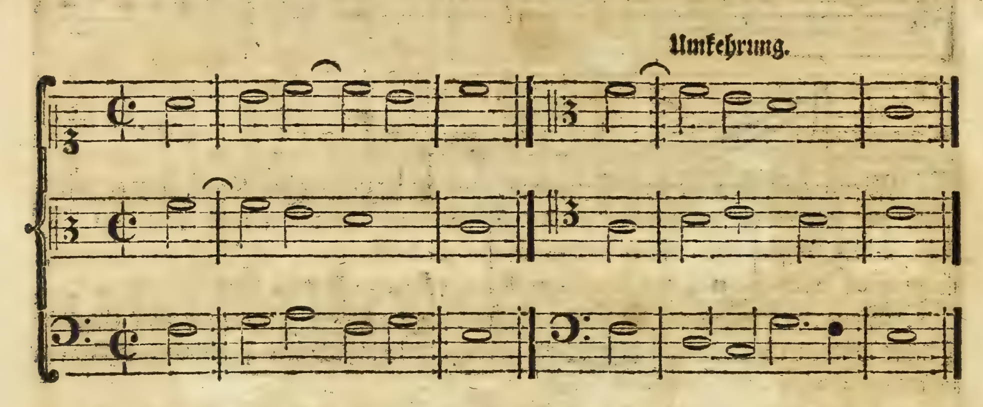




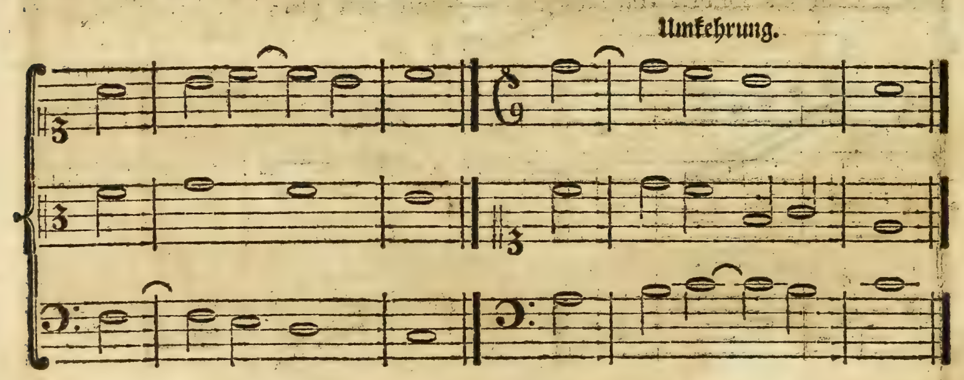
Vom dreystimmigen Satze.

Zu einem zweystimmigen Contrapunct in der Octave kann eine dritte Stimme hinzugesetzt werden;

1) als eine Grundstimme unter die zwey Stimmen, sowohl im ersten Satze, als auch nachher bey der daraus entstehenden Umkehrung:

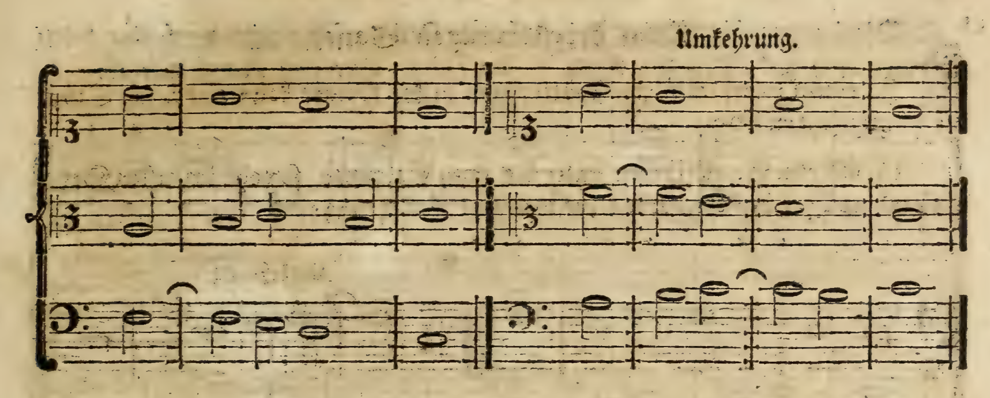


2) als eine Stimme zwischen beyden, sowohl im ersten Satze, als auch nach der Umkehrung:



3) über beyde, eben sowohl im ersten Satze, als deren Umkehrung:

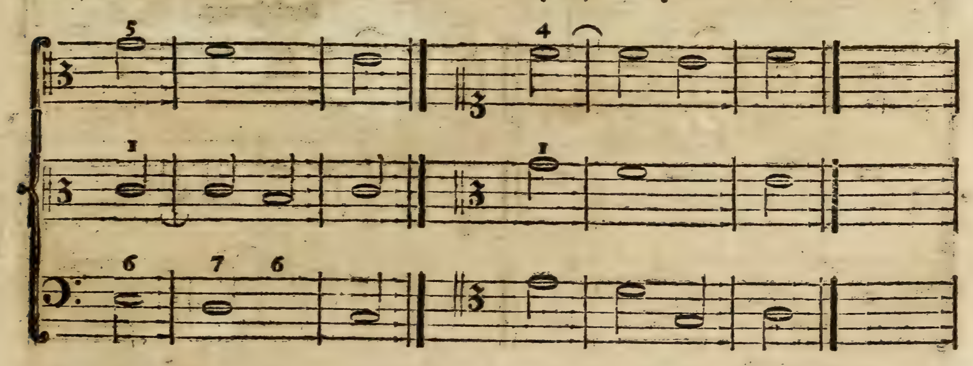
Wenn



Wenn eine von beyden Stimmen, welche im doppelten Contrapunct gesetzt sind, zur untern Grundstimme wird, so hat man mit der dritten Stimme, sie stehe in der Mitte oder oben, nichts weiter zu beobachten, als daß der dreystimmige Satz allen Regeln des einfachen Contrapuncts gemäß sey.

Wenn zu zweyen im doppelten Contrapunct gesetzten Stimmen eine Grundstimme hinzugefügt wird; so erhalten selbige Freyheiten, die ohne Grundstimme in vielen Sätzen unerlaubt sind, als:

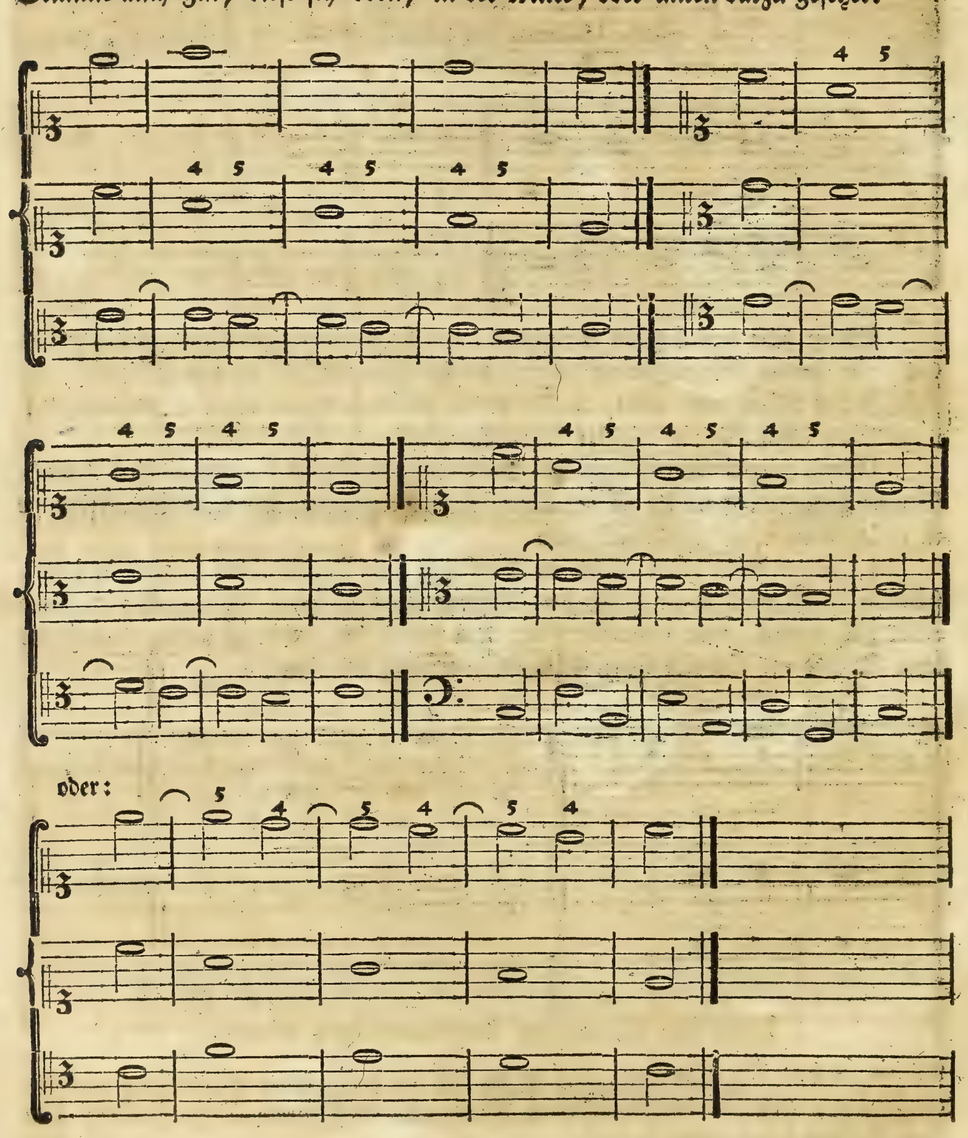
1) Kann man nicht allein in der Mitte eine Quinte oder Quarte nehmen, sondern solche auch sogar gleich zum Anfang eines Stückes, oder auch zum Ende eines Rhythmus, oder einer Periode; weil durch die dritte Stimme sowohl die leere Quinte als Quarte einen Grundton erhält, wie hier:



wo die beyden Oberstimmen, welche im doppelten Contrapunct versetzet werden, die Quinte, und bey der Umkehrung die daraus entstehende Quarte haben, und zwar sogleich beym ersten Accord.

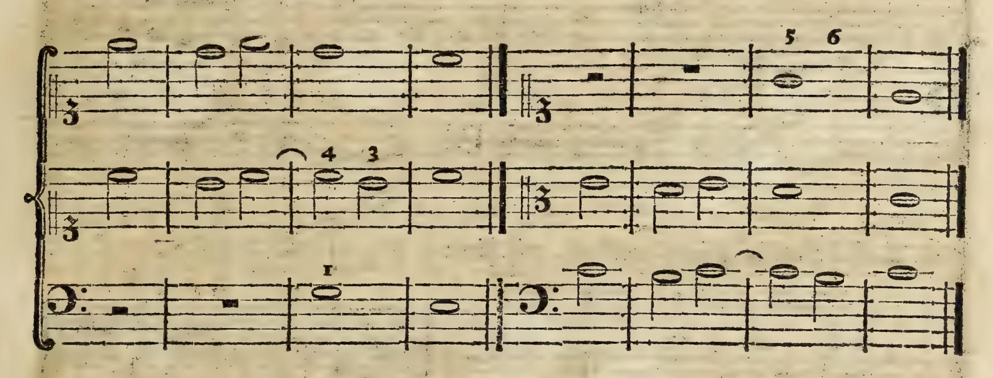
Die

Die im zweystimmigen Satz verbotene Quintenfolge wird durch eine dritte Stimme auch gut, diese sey oben, in der Mitte, oder unten darzu gesetzet:

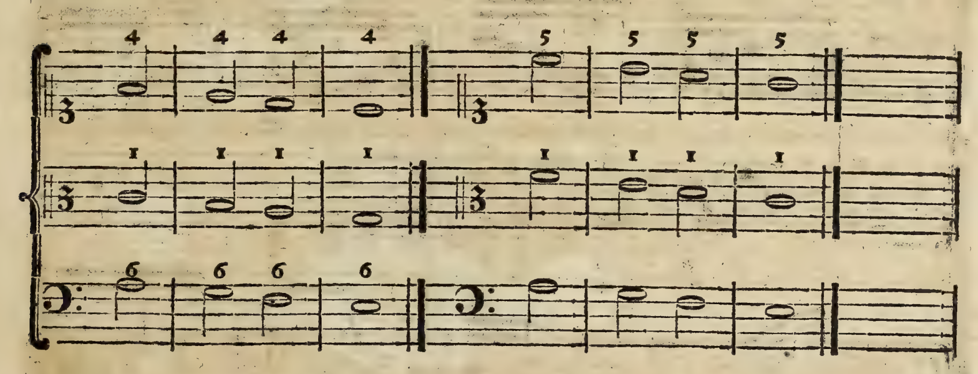


Die

Die vorbereitete Quarte, welche sich in die Tertie auflöset, ist nach dem einfachen Contrapunct zu setzen erlaubt; allein, da bey Umkehrung derselben eine zu leere Quinte entstehet, welche schon im einfachen Contrapunct verboten ist, so hat man solche im doppelten, aus eben dem Grunde, zu vermeiden.

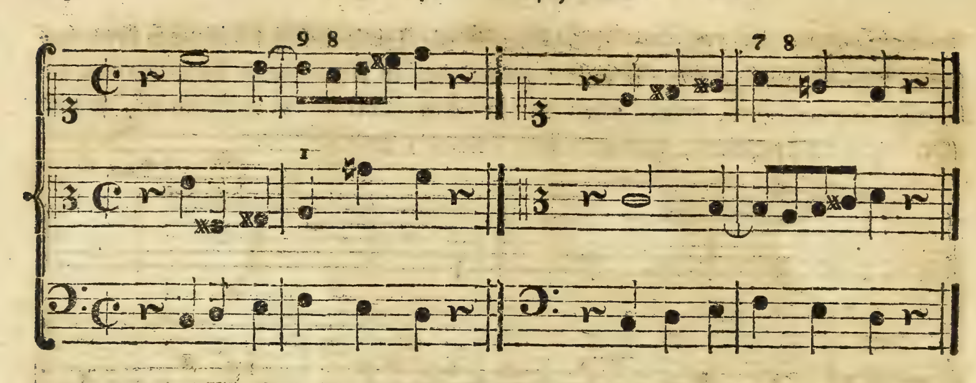


Besonders hat man sich für nach einander folgende Sextengänge zu hüten, indem man bey selbigen verbotenen Quinten in den Oberstimmen nicht leicht entgehen kann.



Von der None im dreystimmigen Satze.

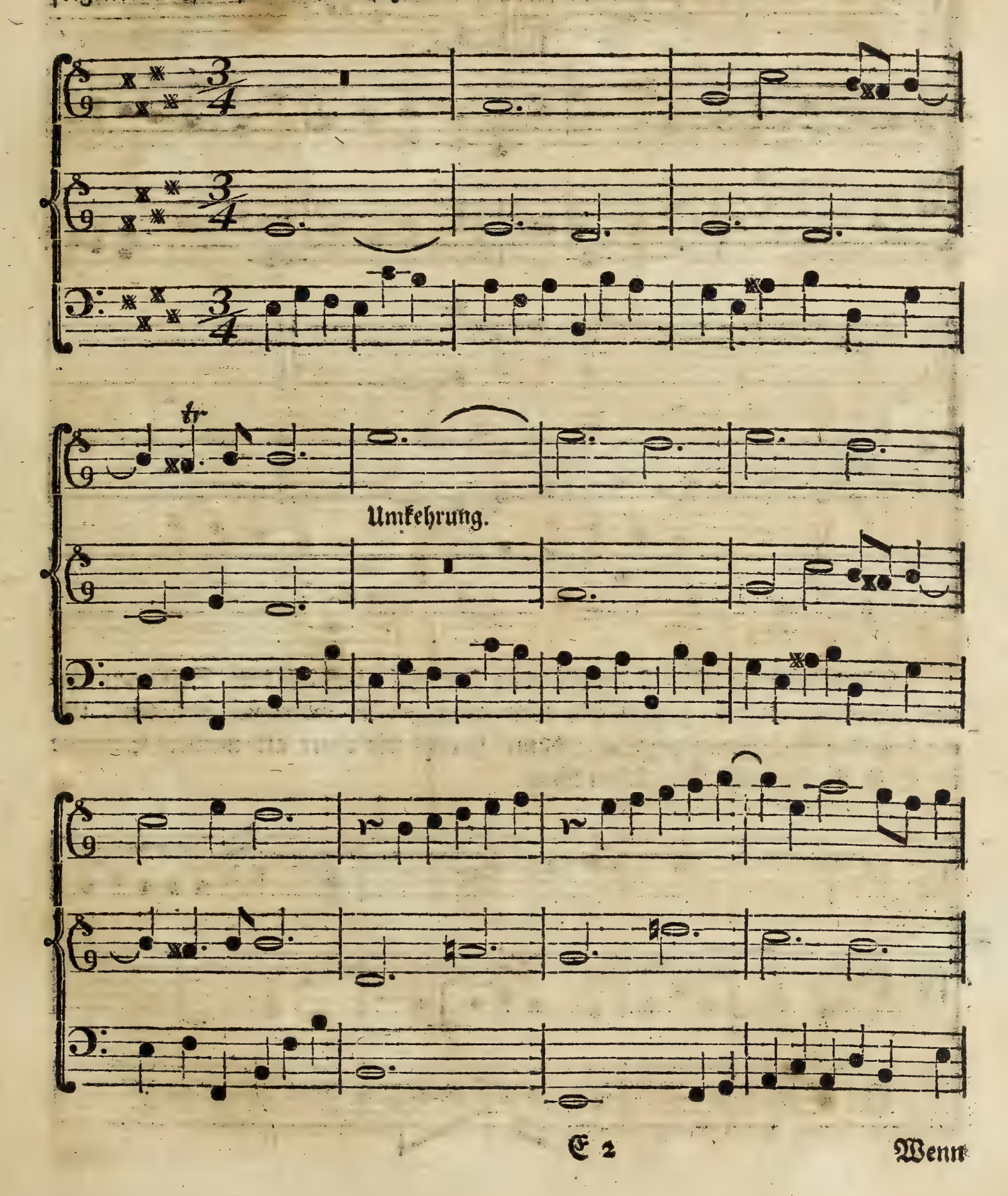
Diese kann im dreystimmigen Satze als ein irregulärer Durchgang gesetzet werden, wie hier:



Auch kann sie gesetzet werden, wie hier:

Dies ist es, was man vom dreystimmigen Satze sagen kann, wo die dritte Stimme keiner Umkehrung bedarf. Daß dieser dreystimmige Satz, wobey die dritte

dritte Stimme nur ein Grundbaß ist, wenig eingeschränkt sey, wird man aus folgendem Exempel leicht ersehen:



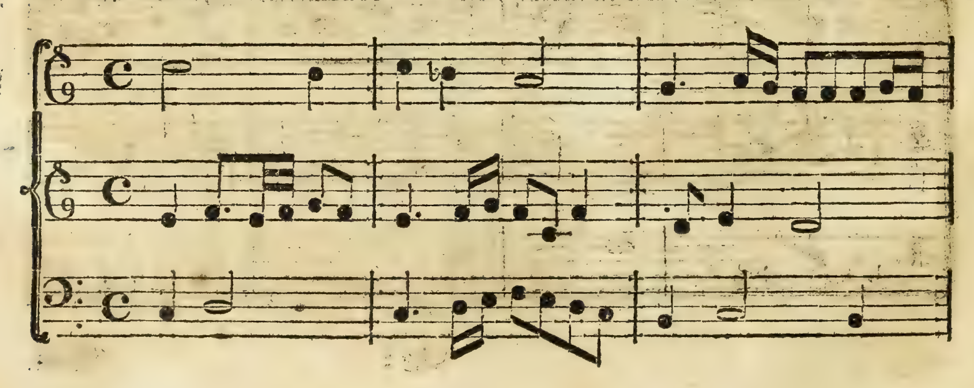
 Wenn

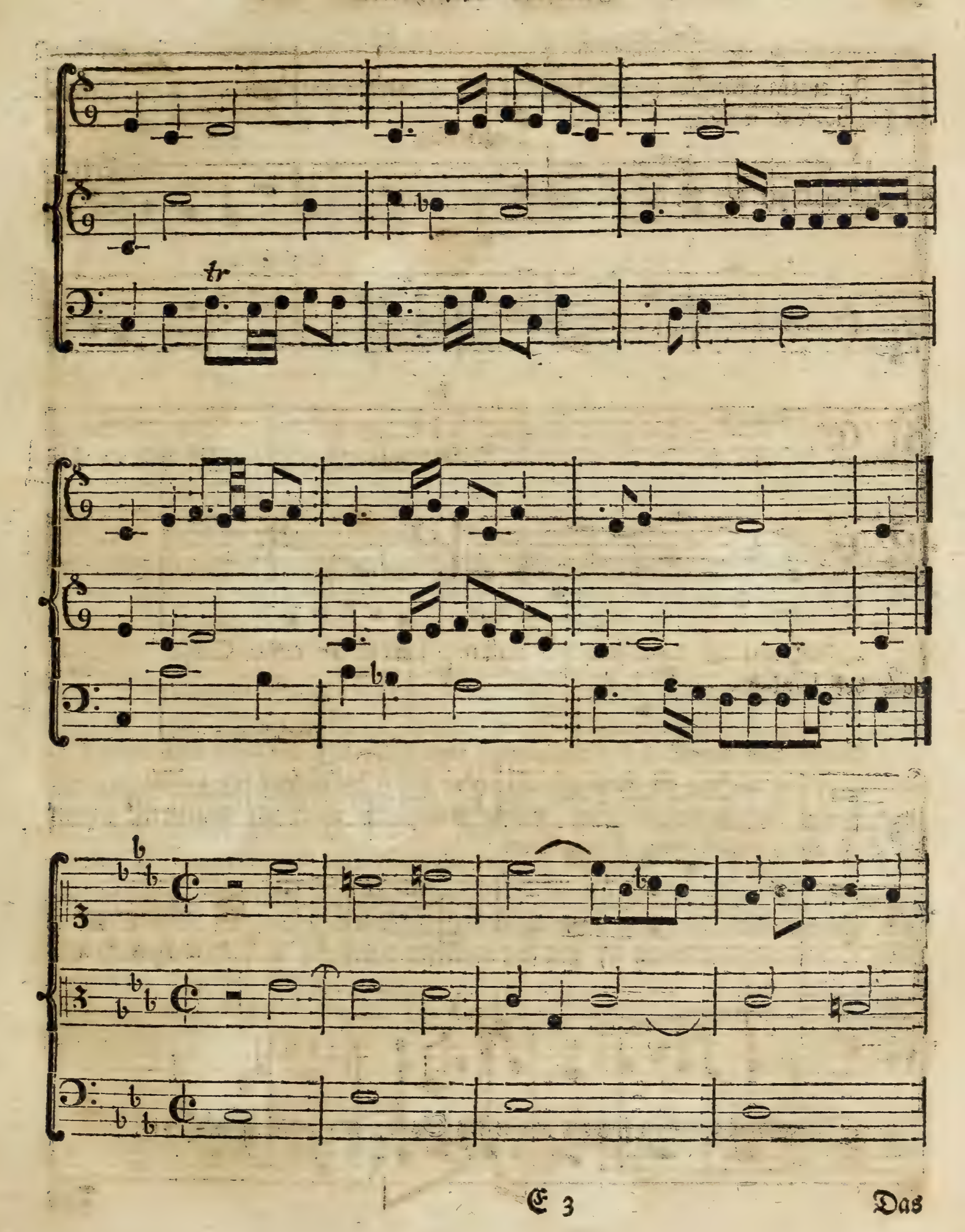
tr

Umkehrung.

tr

Wenn aber der Satz so dreystimmig seyn soll, daß alle drey Stimmen können umgekehrt werden, so muß jede Stimme gegen die andere sich verhalten, wie ein doppelter zweystimmiger Satz, damit sowohl die obere als mittlere Stimme im Baß als Grundstimme stehen könne.




tr



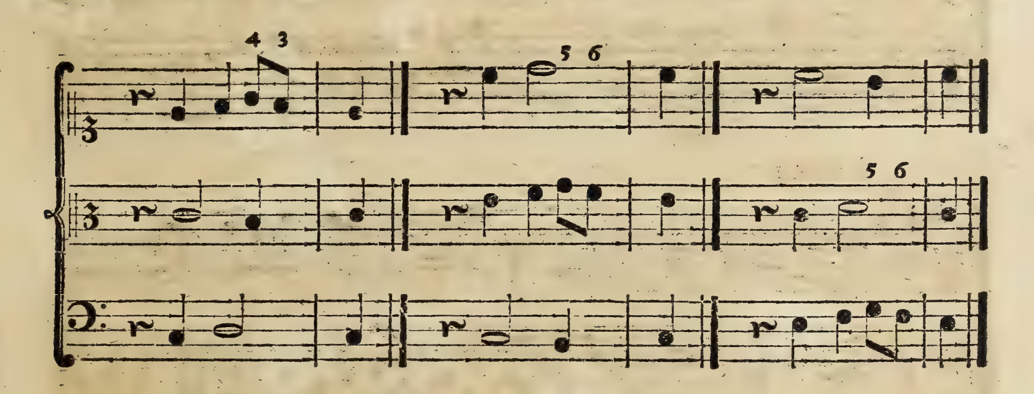
Das erste Exempel aus C dur läßt sich mit allen drey Stimmen umkehren, wodurch sechs verschiedene Arten entstehen. Der Hauptsatz besteht aus drey Tacten. Vom vierten bis zum sechsten Tact ist eine Versetzung. Vom siebenden bis zum neunten die zweyte Versetzung. Die übrigen vier Versetzungen kann man sich leicht aus folgendem vorstellen. Man bezeichne die obere Stimme durch 1, die mittlere durch 2, und die unterste durch 3; so stellt folgendes alle Versetzungen vor.

1	1	2	2	3	3	
2	3	3	1	1	2	
3	2	1	3	2	1	
1te	2te	3te	4te	5te	6te	Art.

Das

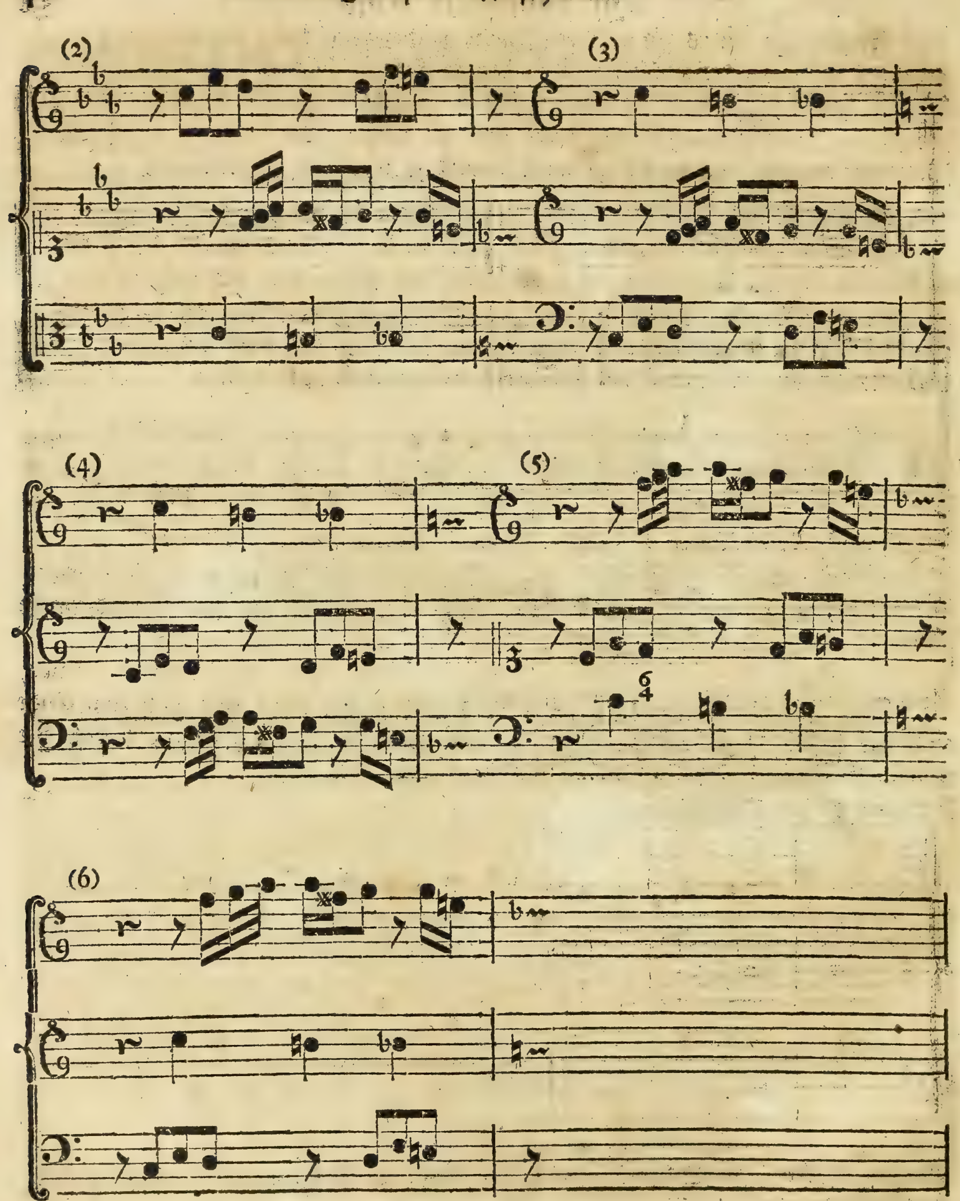
Das zweyte Exempel aus C moll, dessen Hauptsatz aus 4 Tacten bestehet, stimmt in Ansehung der Umkehrung mit dem vorhergehenden überein.

Die Quarte, die bisher in diesem Satze verboten worden, kann gesetzet werden, wenn nach der Quarte von der Grundstimme die Terz darauf erfolget.



Das folgende Exempel ist von I. S. Bach, dessen sechs Veränderungen ich angezeigt habe. In denselbigen kömmt sowohl die Quinte als Quarte, eben so wie sie sonst verboten wird, öfters vor, und dadurch entsteht der sonst unerlaubte $\frac{6}{4}$ Accord in der Unterstimme.

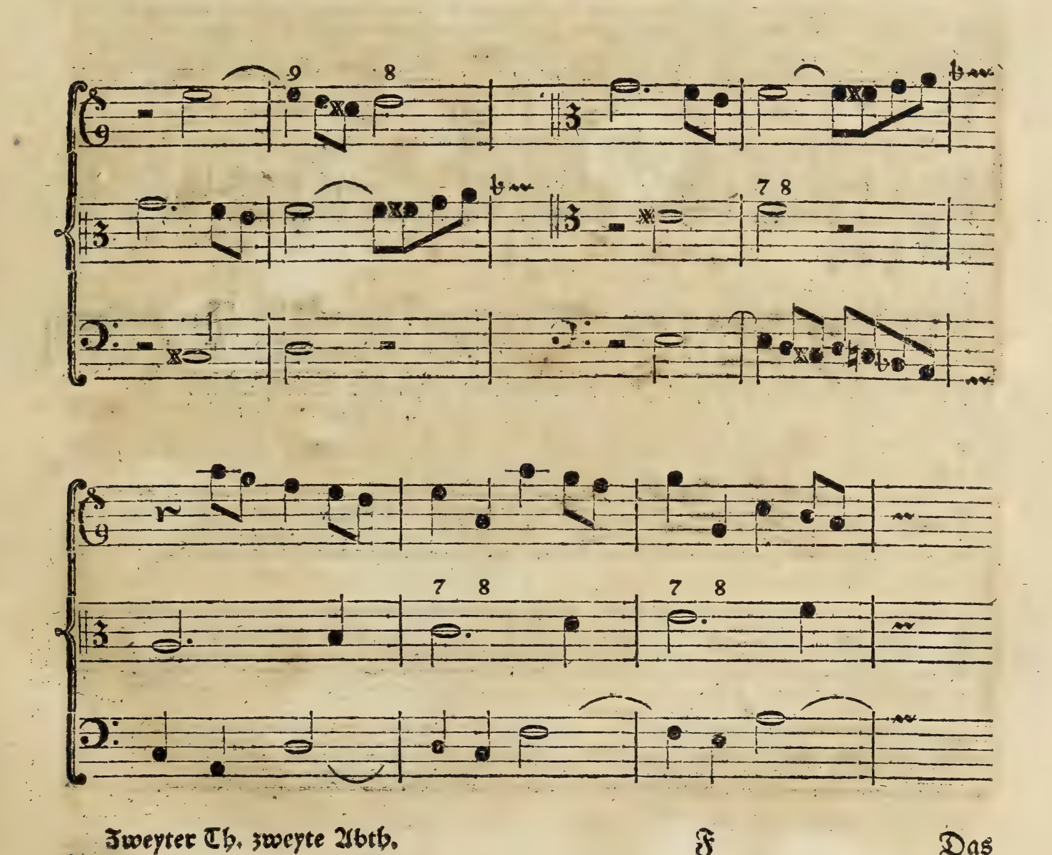




Bach,

Bach, der öfters für gelehrte Ohren geschrieben, kann freylich von den angehenden Contrapunctsschülern, die in diesem Fall die fehlende Grundstimme nicht deutlich genug fühlen und beurtheilen können, nicht verstanden werden, und diesen ist eine Nachahmung davon nicht eher zu rathen, als bis sie zu reifern Einsichten gekommen, indem selbige der $\frac{6}{4}$ Accord zu häufigen Fehlern leitet.

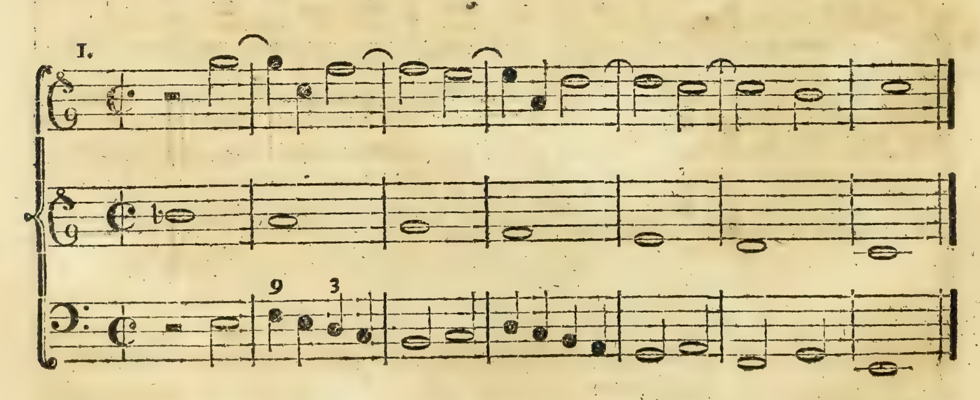
Eben so hat Bach mit der, sonst auch in diesem Contrapunct der Octave, verbotenen None, Umkehrungen angebracht, bey denen man sich wohl in acht zu nehmen hat, wenn dem Gehör nicht soll Gewalt angethan werden. Auf was für eine Art er einen Gebrauch davon gemacht, läßt sich nach erwähnten Einschränkungen am besten aus den Exempeln erlernen und nachmachen.





Das erste Exempel ist im Discant mit der None, welche sich gegen die Baßstimme in die Octave auflöset, und bey deren Umkehrung daraus die Septime entstehet, wobey der Baß als gewesene None einen Grad unter sich in die Octave auflöset.

Im folgenden Exempel ist in der Mittelstimme gegen die Baßstimme ebenfalls die 7. 8. wie vorher, und bey dem vierstimmigen Exempel ist die None, welche sich in die Octave auflöset, in der Oberstimme gegen die Tenorstimme.



Hier



Hier ist ein dreystimmiger Satz, der sich nach allen möglichen Veränderungen im Contrapunct der Octave umkehren läßt. Im zweyten Tacte des ersten

 und

und zweyten Exempels ist die Harmonie der None, welche im Auftacte in die Terz des Dreyklangs der Baßnote sich erst auflöset. Im dritten Exempel ist die Harmonie auf eben der Stelle $\frac{7}{4}{2}$, und deren Resolution erfolgt im Auftacte im Basse mit dem Sextenaccord. Daß der Dreyklang von F. beym Niederschlage des zweyten Tactes, und im Auftacte der Sextenaccord von F. der Dreyklang von D. sey, wird niemand in Zweifel ziehen. Daher muß man diesen Fall nicht mit dem folgenden beym vierten Exempel verwechseln, in welchem die erste Note vom zweyten Tacte nicht die Septime mit Secunde und Quarte, sondern die wesentliche Septime mit Terz und Quinte oder Octave ist, welche sich im zweyten Viertel nach ihrer gewöhnlichen Weise in die Terz vom Baßtone auflöset. Anstatt daß im dritten Exempel der Grundton F war, ist es im vierten Exempel der Grundton G. Man ersieht es auch dadurch, weil im ersten Fall die None von F präparirt ist, im letzten Fall beym vierten Exempel hingegen die Septime. Dies letzte Exempel ist auch aller möglichen Umkehrungen des Contrapuncts der Octave fähig.

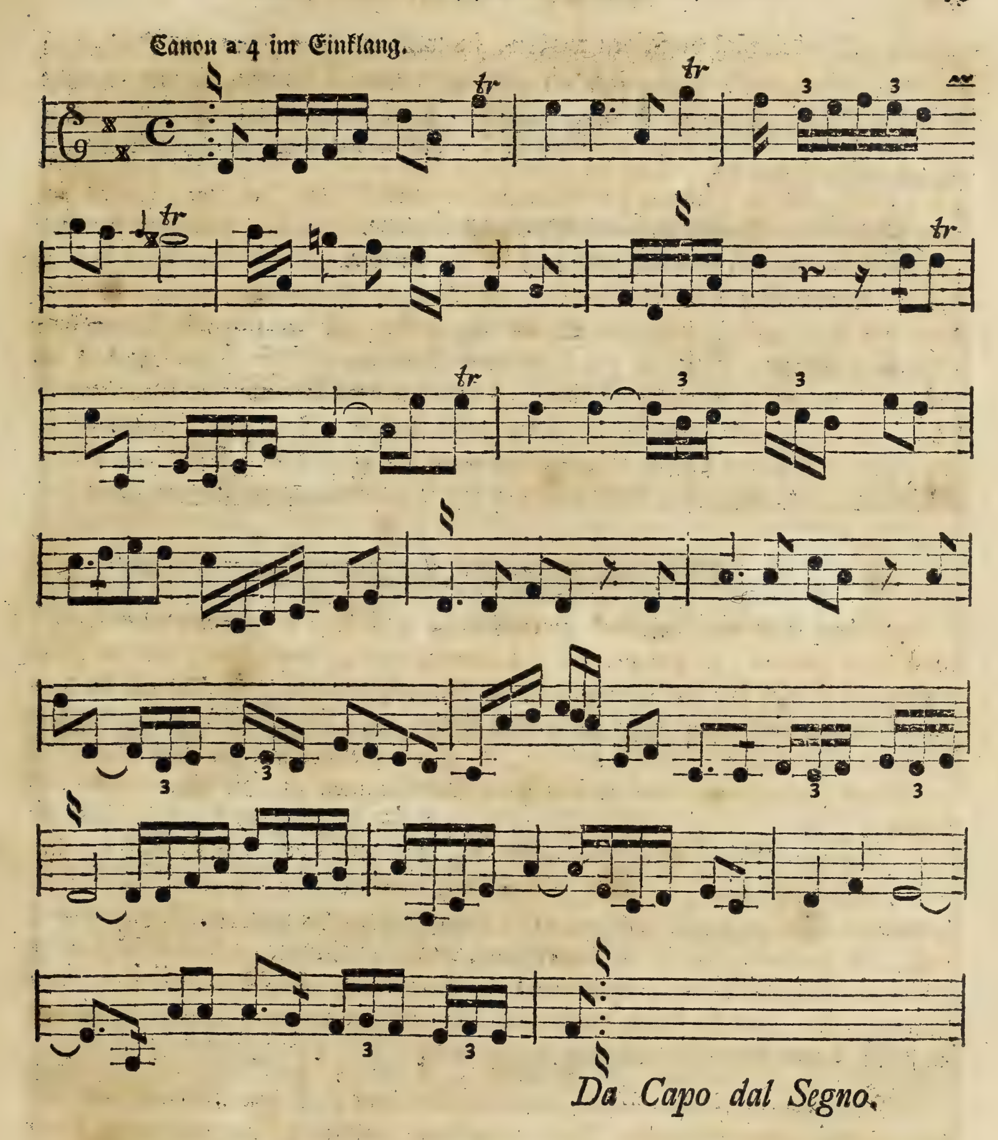
Vom vierstimmigen Contrapunct.

Wenn zwey von den drey Oberstimmen nach dem Contrapunct der Octave umgekehrt werden, so hat man eben dasjenige nur zu beobachten, wie im dreystimmigen Satze, bey welchem immer ein Grundbaß stehet. Sollen sich die drey Oberstimmen nach allen sechs möglichen Arten, mit Beybehaltung eines unveränderten Grundbasses umkehren lassen, so ist ein gleiches mit den drey Stimmen in Obacht zu nehmen, wie es mit zwey Oberstimmen ist, die einen Grundbaß haben.

Werden alle vier Stimmen unter sich verwechselt, so kömmt auch nur immer einerley Grundbaß vor; in diesem Fall hat man nur auf einen reinen vierstimmigen Satz zu sehen, und nur nicht mehrere Quarten nach einander zu setzen; weil, wie bekannt, durch die Umkehrung verbotene Quinten entstehen: aber im Absteigen kann nach einer vollkommenen Quinte eine unvollkommene oder kleine Quinte folgen, welche durch die Umkehrung erst zur perfecten Quinte, und hernach zur übermäßigen Quarte oder Triton wird.

Jedesmal nach vier Tacten tritt eine Stimme nach dem Niederschlage bey dem zweyten Achtel des ersten Viertels ein beym Zeichen 𝄋. und vom 13ten Tacte bis zum 16ten ist der Satz vierstimmig, welcher in der Folge auch jedesmal so unverändert vorkömmt, nur mit dem Unterschied, daß die Stimmen unter sich verwechselt sind.

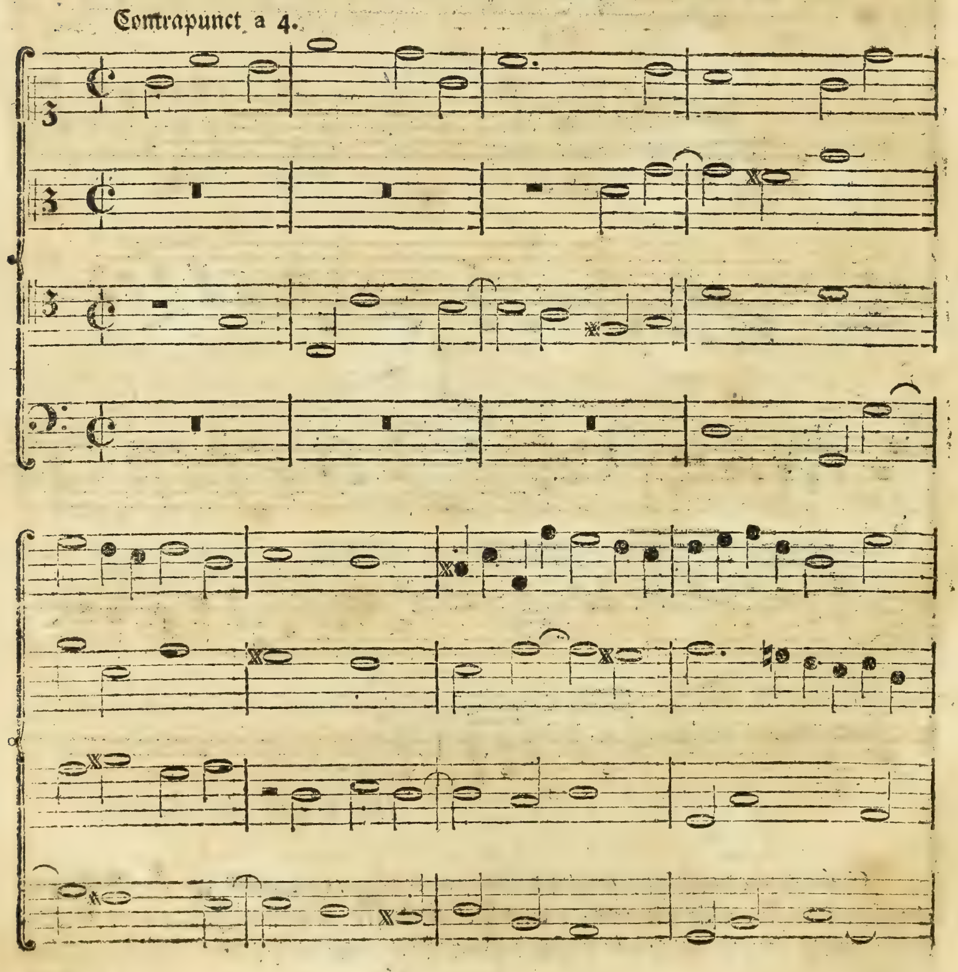
Sobald

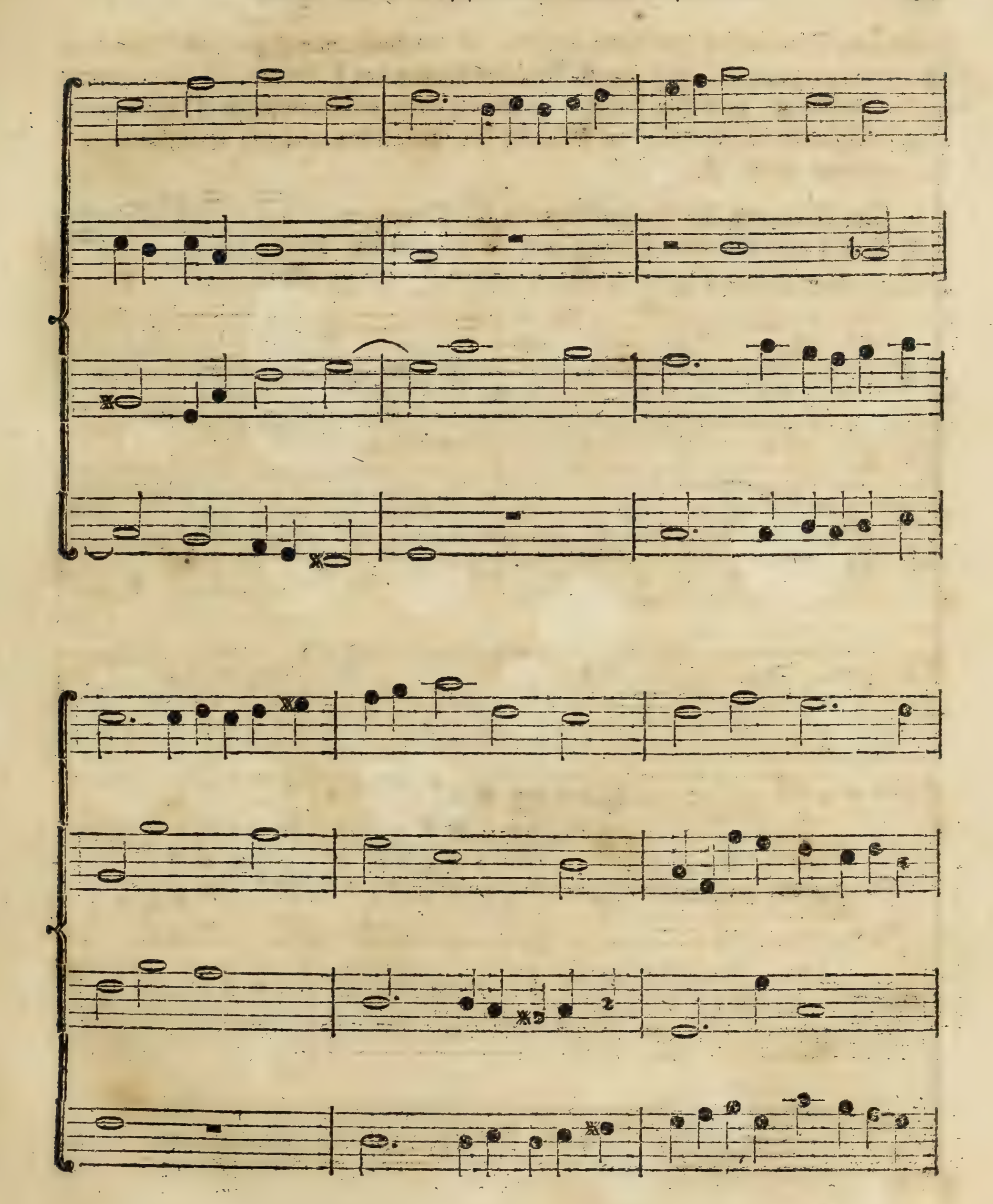


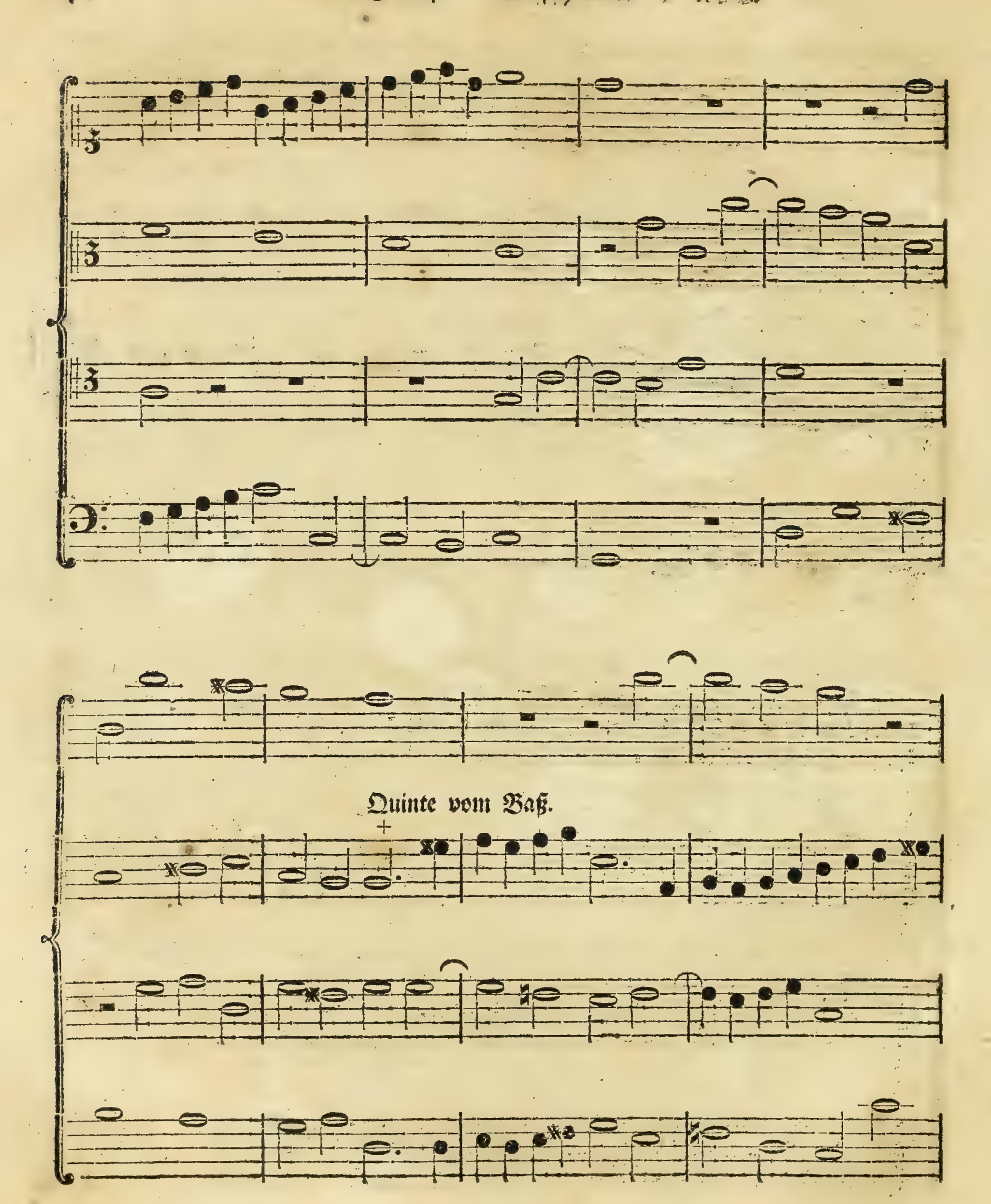
Sobald aber eine von den vier Stimmen gegen eine obere zur Grundstimme oder Baß wird, und die oberste eine Octave tiefer, die unterste um eine Octave höher gesetzt ist, so muß mit diesen beyden Stimmen ganz genau nach dem zwey=

ſtimmigen Bicinienſatz verfahren werden, in welchem man ſogar eine Quinte zu ſetzen vermeiden muß, weil durch die Umkehrung der $\frac{6}{4}$ Accord, ſo wie er nicht vorkommen darf, zu ſtehen käme. Hierüber folgt ein Exempel von dem ehemaligen berühmten Gaſparini, in welchem die Altſtimme mit der Baßſtimme im Bicinienſatze geſetzt iſt.

Der Baß und Alt im Contrapunct der Octave.
Der Tenor mit dem Diſcant auch in der Octave.





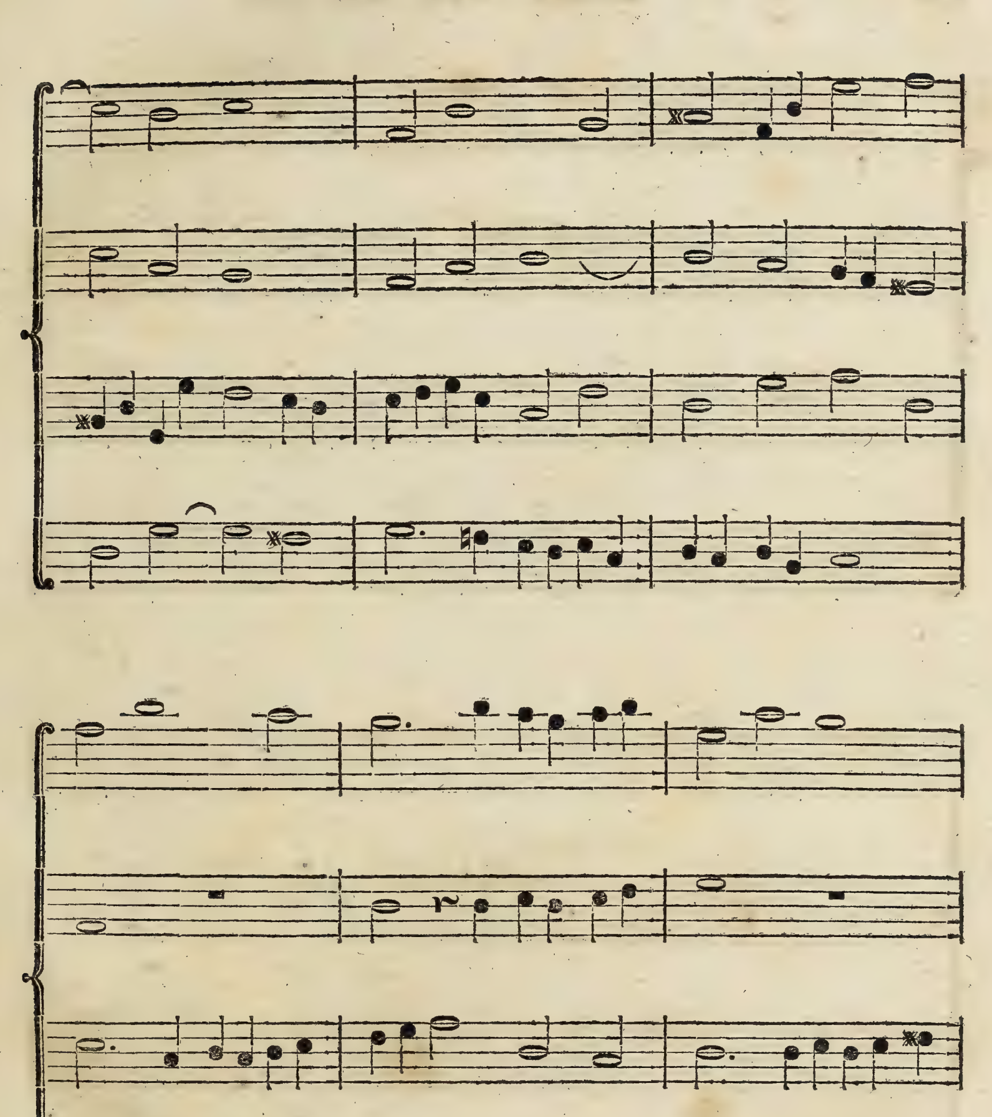

Quinte vom Baß.

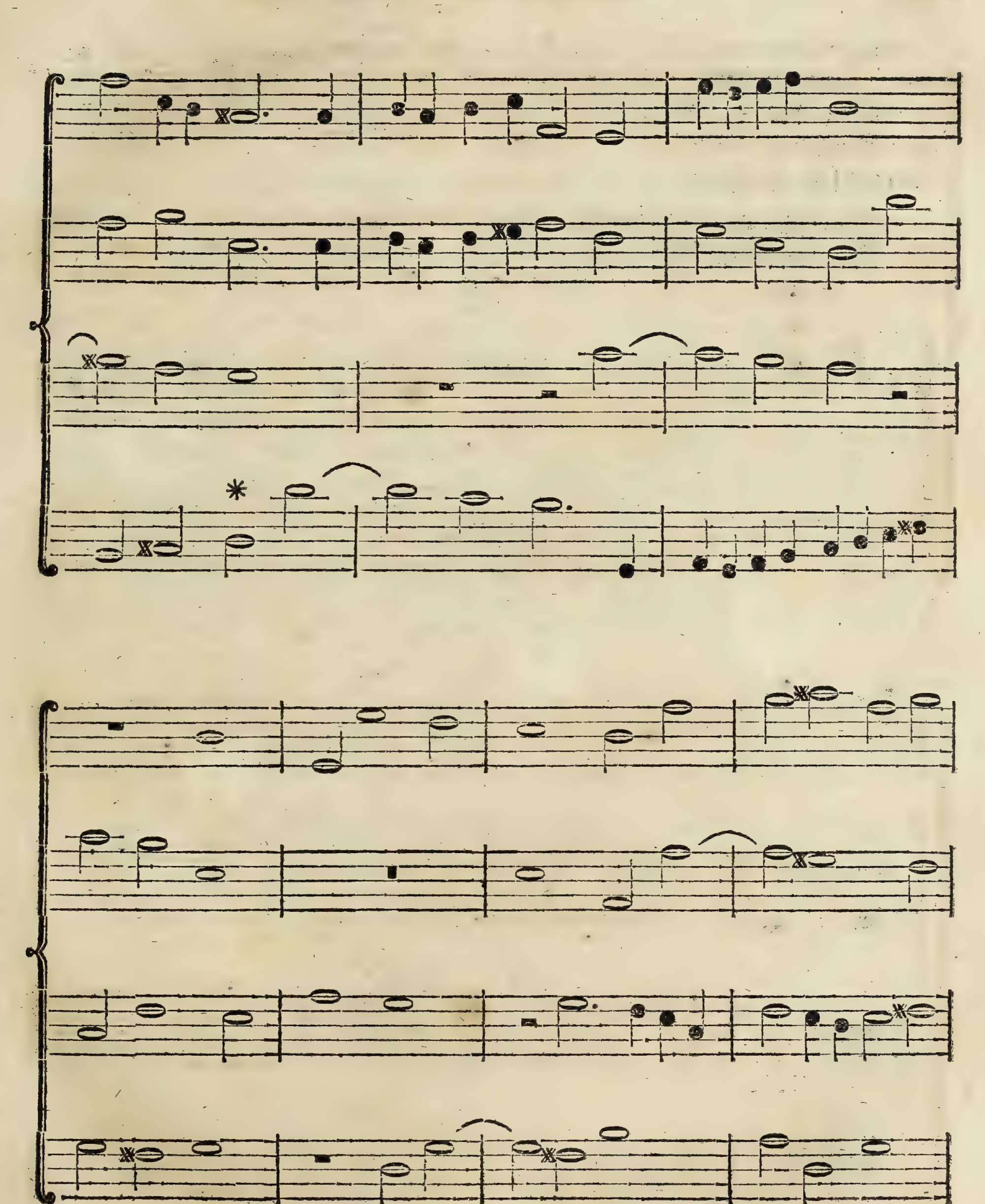
gewesene Tenor.

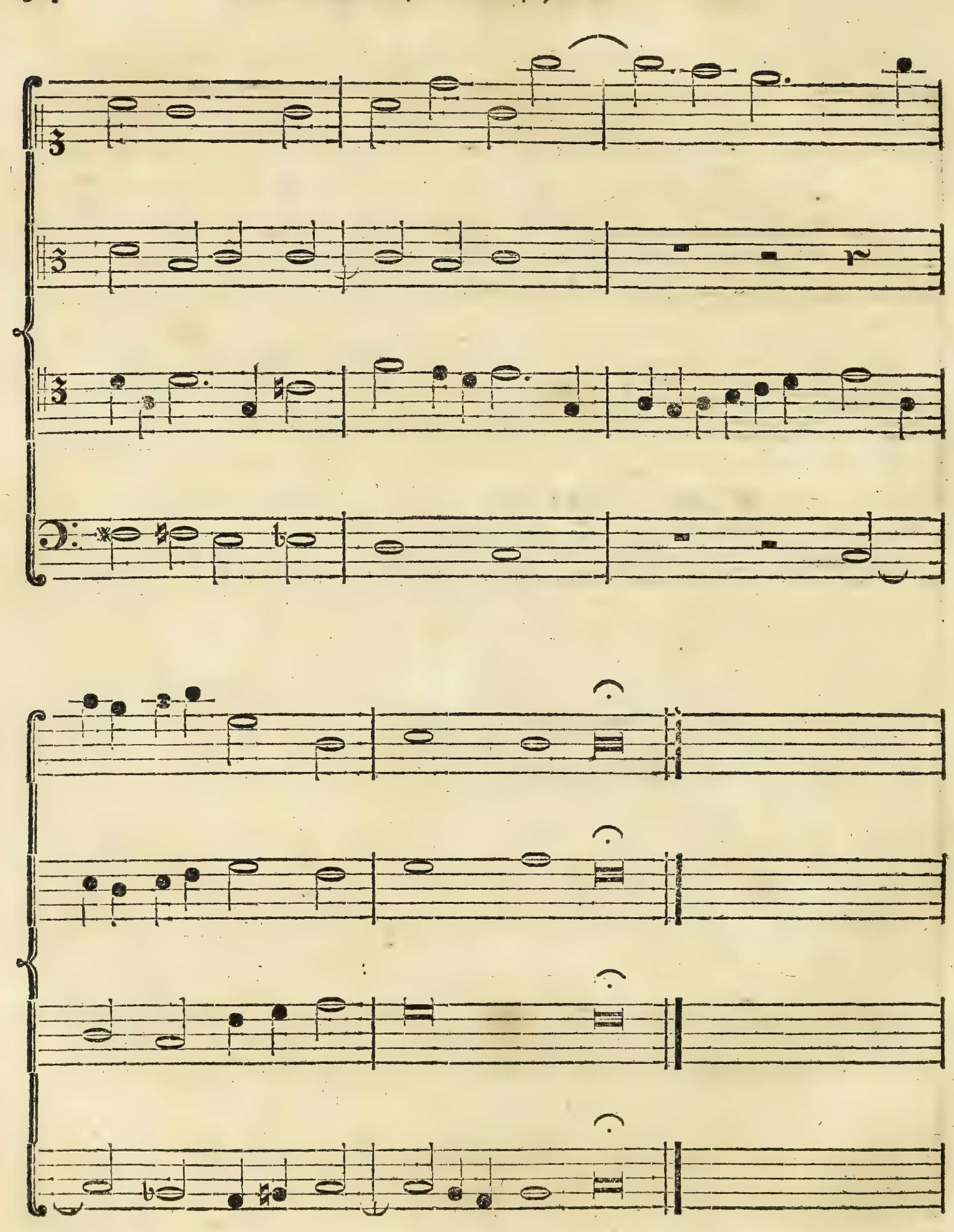
gewesene Discant.

gewesene Baß.

gewesene Alt.



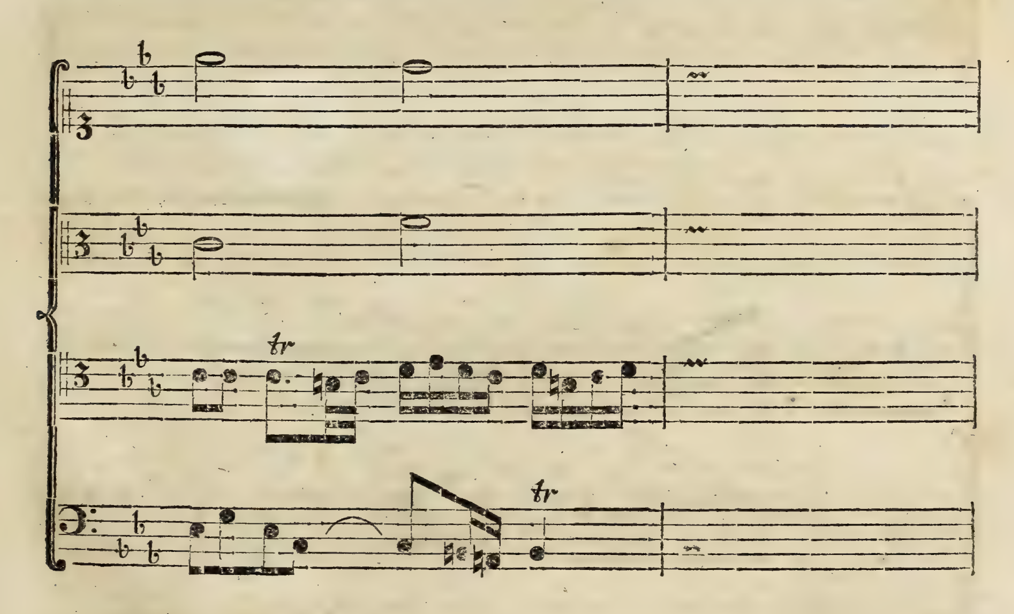




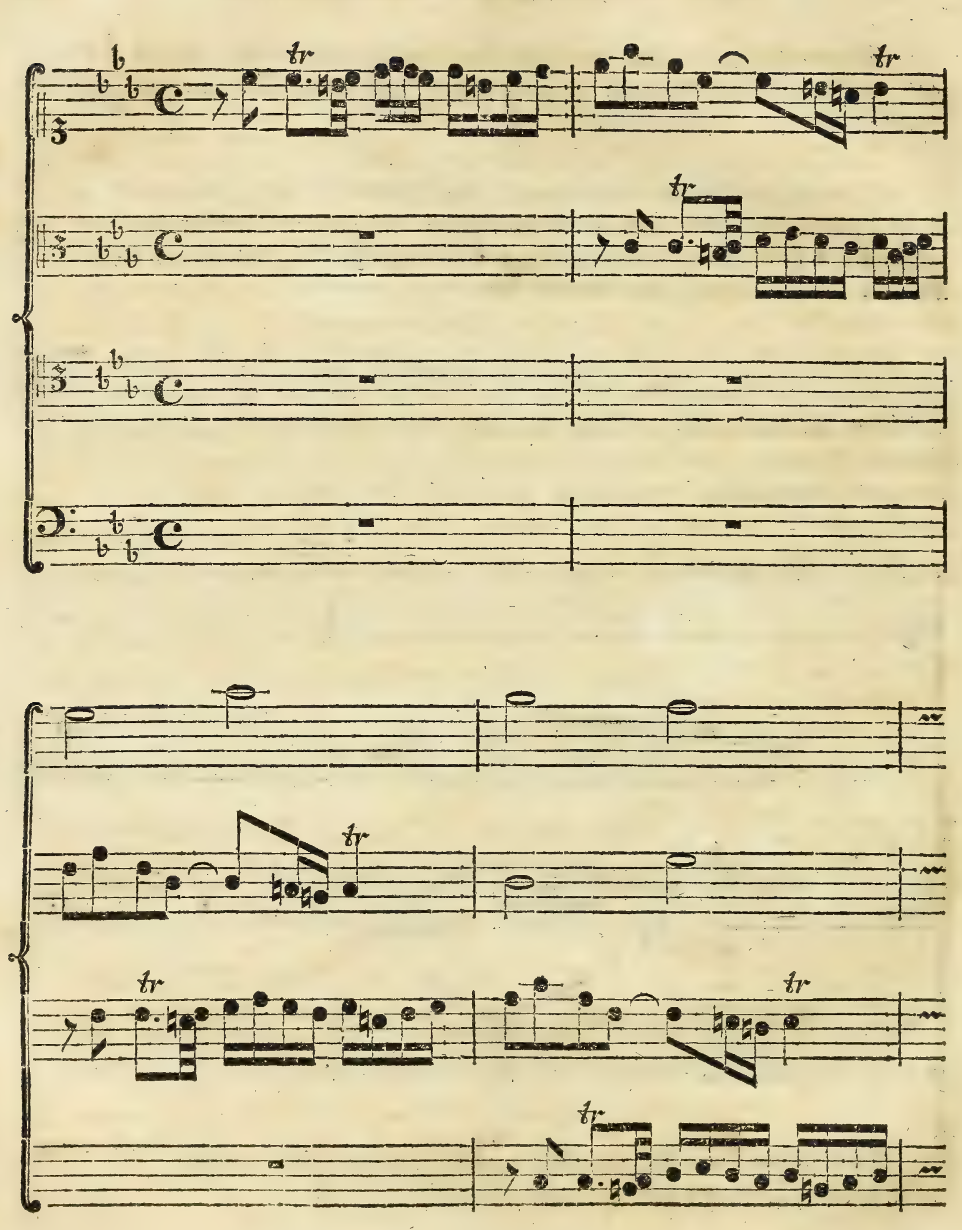
Beym Zeichen † hat der Alt eine Quinte vom Baß, daraus denn folget, daß bey der Umkehrung * eine Aenderung wegen des unerlaubten $\frac{6}{4}$ Accords mußte gemacht werden.

Die Discantstimme ist mit der Tenorstimme im Contrapunct der Octave auch umgekehrt, und weil keine davon zur Baßstimme wird, so kann eine gegen die andere sowohl eine Quinte als Quarte haben, weil sie in beyden Fällen mit einer Grundstimme bedeckt sind.

Wenn drey Stimmen im Contrapunct der Octave gesetzt sind, so daß jede davon zur Baßstimme wird, so muß sich jede zu der andern nach dem Biciniensatze verhalten. Dies gilt auch vom vierstimmigen Satze, wie folgendes Exempel, welches eins in der Art ist, in welchem sich alle vier Stimmen umkehren lassen, woraus 24 Arten von Versetzungen entstehen.



Dieser Satz, der sich mit allen vier Stimmen umkehren läßt, giebt durch einen Tact einen Canon von 4 Tacten, wie hier zu sehen ist:



Anwen=

Anwendung des doppelten Contrapuncts in der Octave, auf Canons.

Das Verlangen, eine Melodie oder Hauptthema eines angehenden Stücks, es bestehe aus vier oder mehreren Tacten, öfter zu hören, gab zu den verschiedenen Arten, solches zu wiederholen, Gelegenheit, und diese Wiederholung geschahe entweder erst dann, wenn man den Grundton verlassen, und in einen andern ausgewichen war, welches, wie bereits oben erwähnet, Transpositio heißt, oder wenn man das Thema von einer andern Stimme vortragen ließ. Dies geschahe auf zweyerley Art.

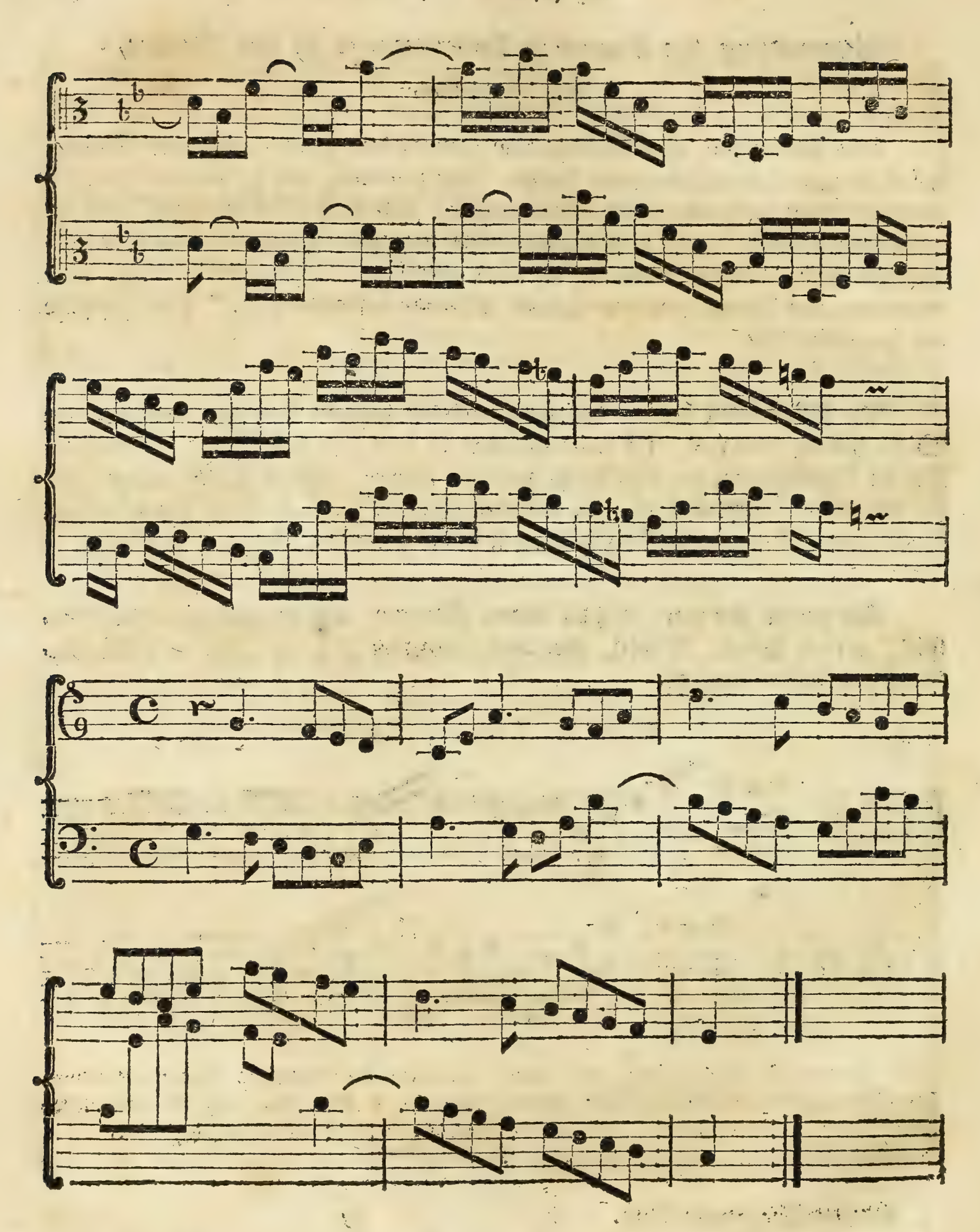
Die erste bestand darin, daß man nach der völligen Endigung desselben die Wiederholung vornahm, und zwar entweder in dem Ton des Thema, in welchem Fall sie Nachahmung im Einklange genennet wurde, oder in einem andern, als der Secunde, Terz u. s. w., in welchem Fall sie ihren Namen von gedachten Intervallen bekamen und Nachahmungen in der Secunde, Terz u. s. w. hießen.

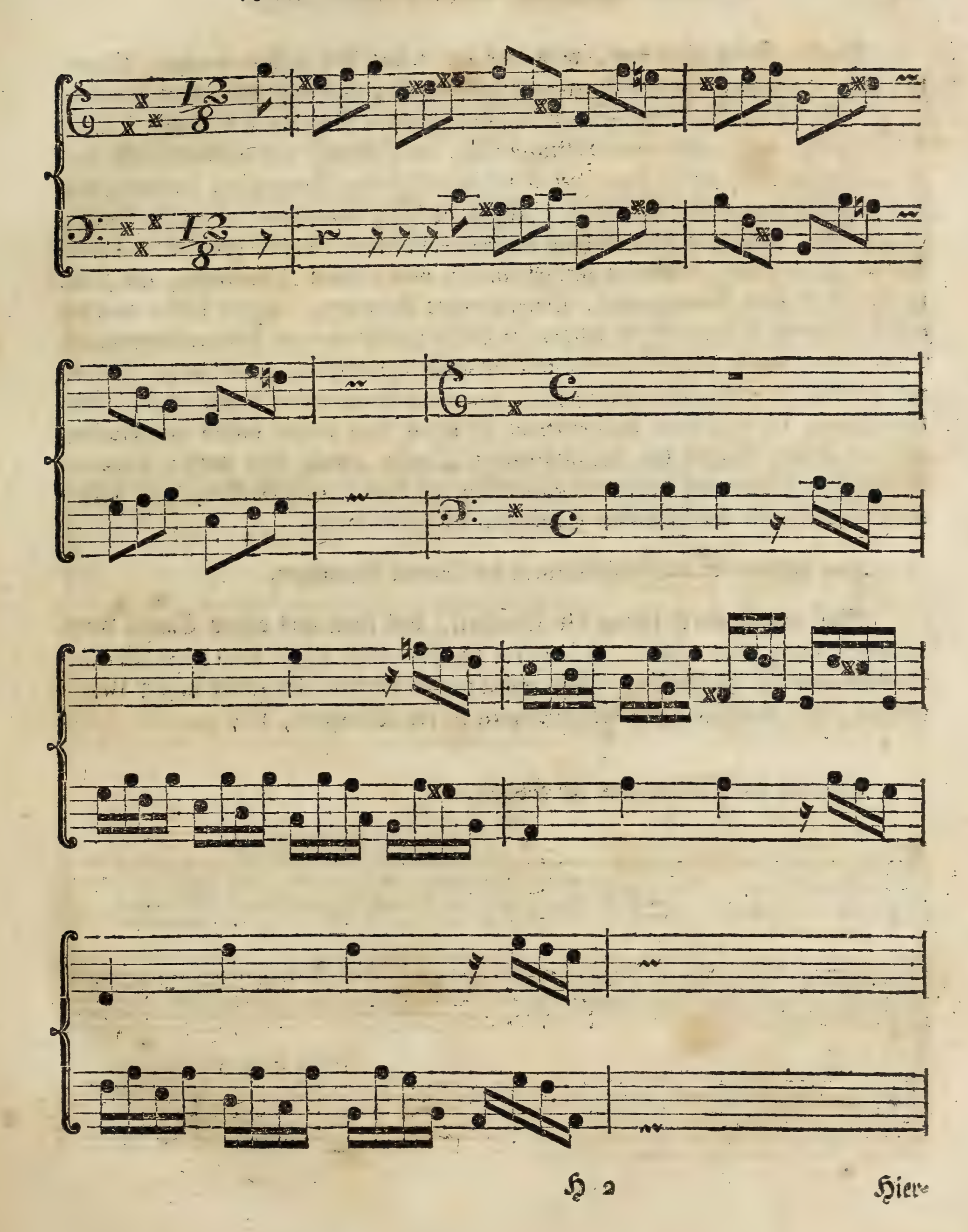
Die zweyte Art war, daß die andere Stimme, wie im nachfolgenden Beyspiel, um ein Achtel, Viertel, oder auch einen oder mehrere Tacte nach des Anfange des Thema eintrat.

*)



*) Dieser erste Satz würde, als zweystimmig betrachtet, nicht nach den Regeln dieses Satzes eingerichtet seyn, und an verschiedenen Orten leer klingen; allein er ist aus einem sechsstimmigen Concert genommen, in welchem durch die noch hinzukommende Stimmen die Harmonie ergänzt wird.



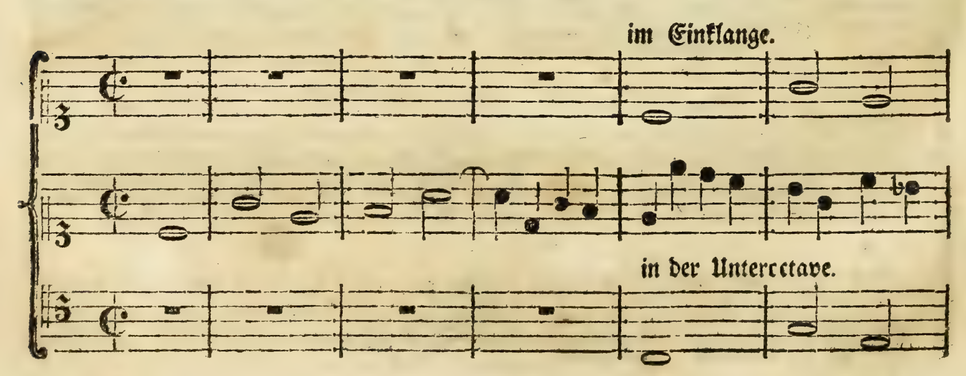


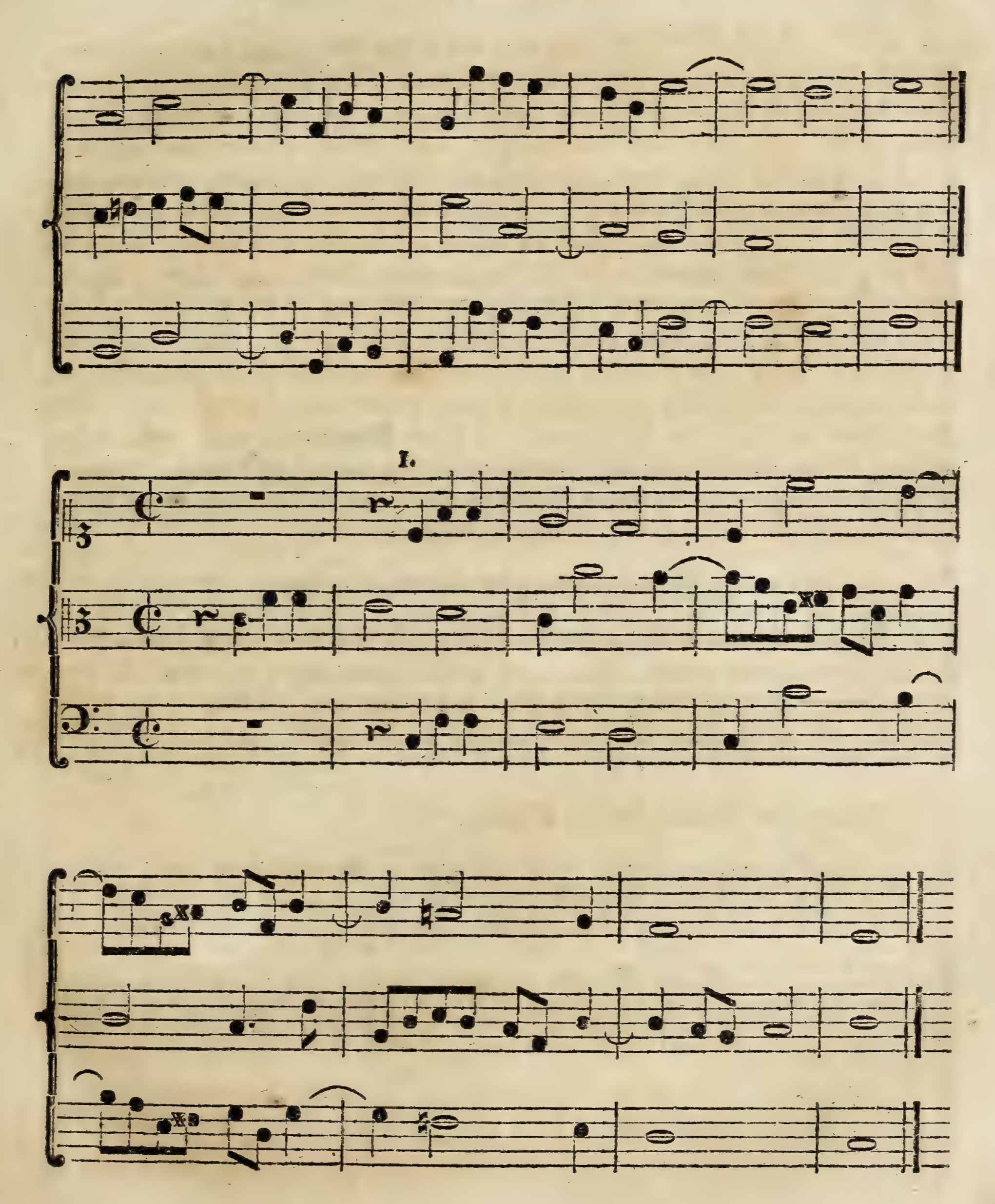
Hierbey findet eben das, was von der ersten Art gesagt worden, Statt, nur daß die Benennung von jener unterschieden ist, und daß man statt Nachahmung, Canon im Einklang, Canon in der Secunde, Tertie u. s. w. saget. Diese können zwey- drey- oder auch mehrstimmig, und sowohl im einfachen als doppelten Contrapunct gesetzt seyn. Hier soll nur blos das abgehandelt werden, was den zweystimmigen Canon betrift. Man verfährt überhaupt bey deren Verfertigung also, daß man den Gesang der ersten Stimme in der zweyten unverändert nachfolgen läßt, entweder im Einklange, oder andern Intervallen, als z. B. in der Ober- oder Untersecunde, Oberterz oder Unterterz. Unter diesen von der ersten Stimme in der zweyten erhaltenen Gesang setzet man zu letzterer einen neuen Contrapunct in die erste Stimme, welcher alsdenn wiederum in die zweyte kömmt, und zu welchem abermals, wie vorher, ein neuer Contrapunct gesetzt wird. Bey dem Canon im einfachen Contrapunct ist außer dem weiter nichts anzumerken, als daß er den Regeln des zweystimmigen Satzes gemäß seyn muß; hingegen ist bey dem Canon des doppelten Contrapuncts dieses zu bemerken, daß solcher nach einer Art der verschiedenen Contrapuncte gesetzt werde.

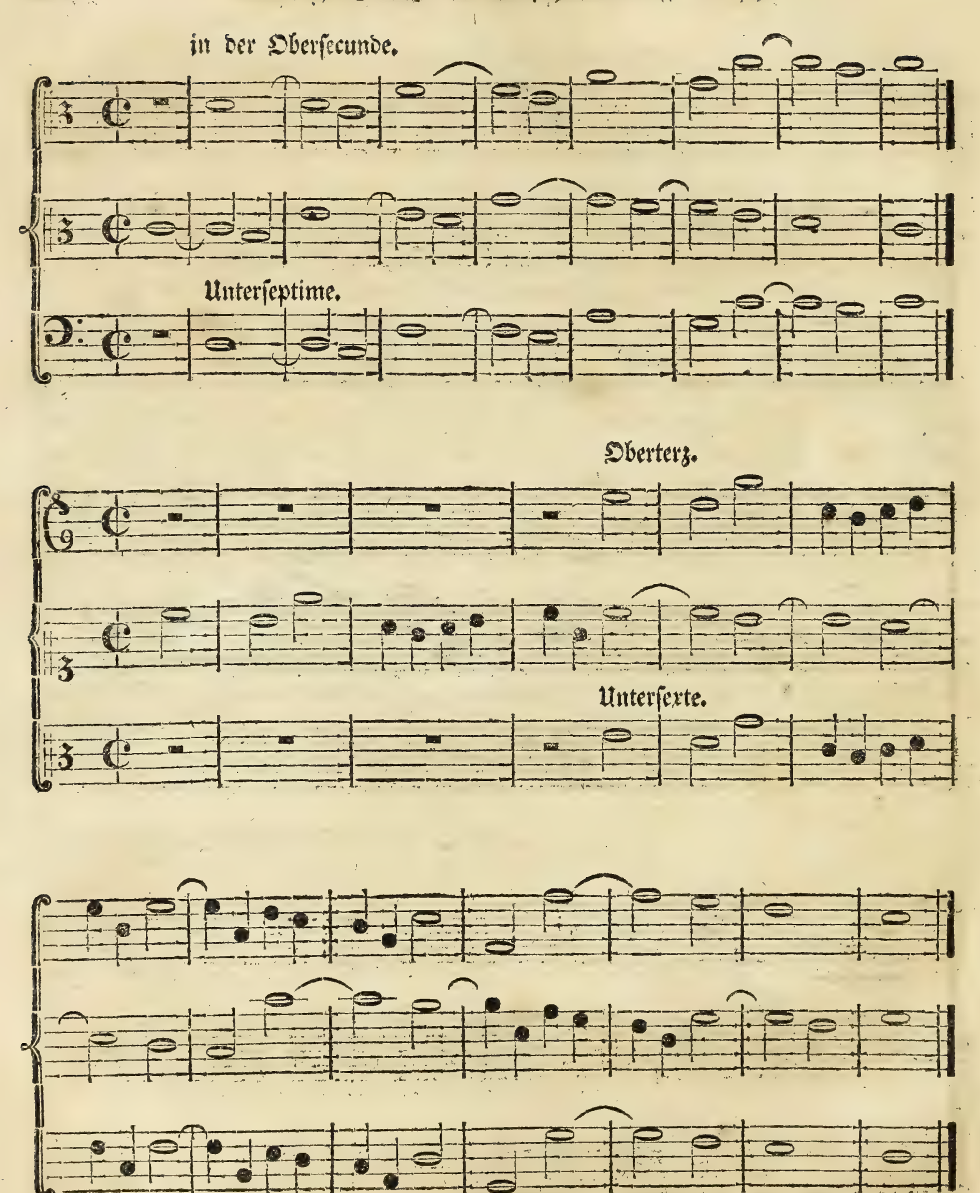
Hier wollen wir blos diejenigen in der Octave betrachten.

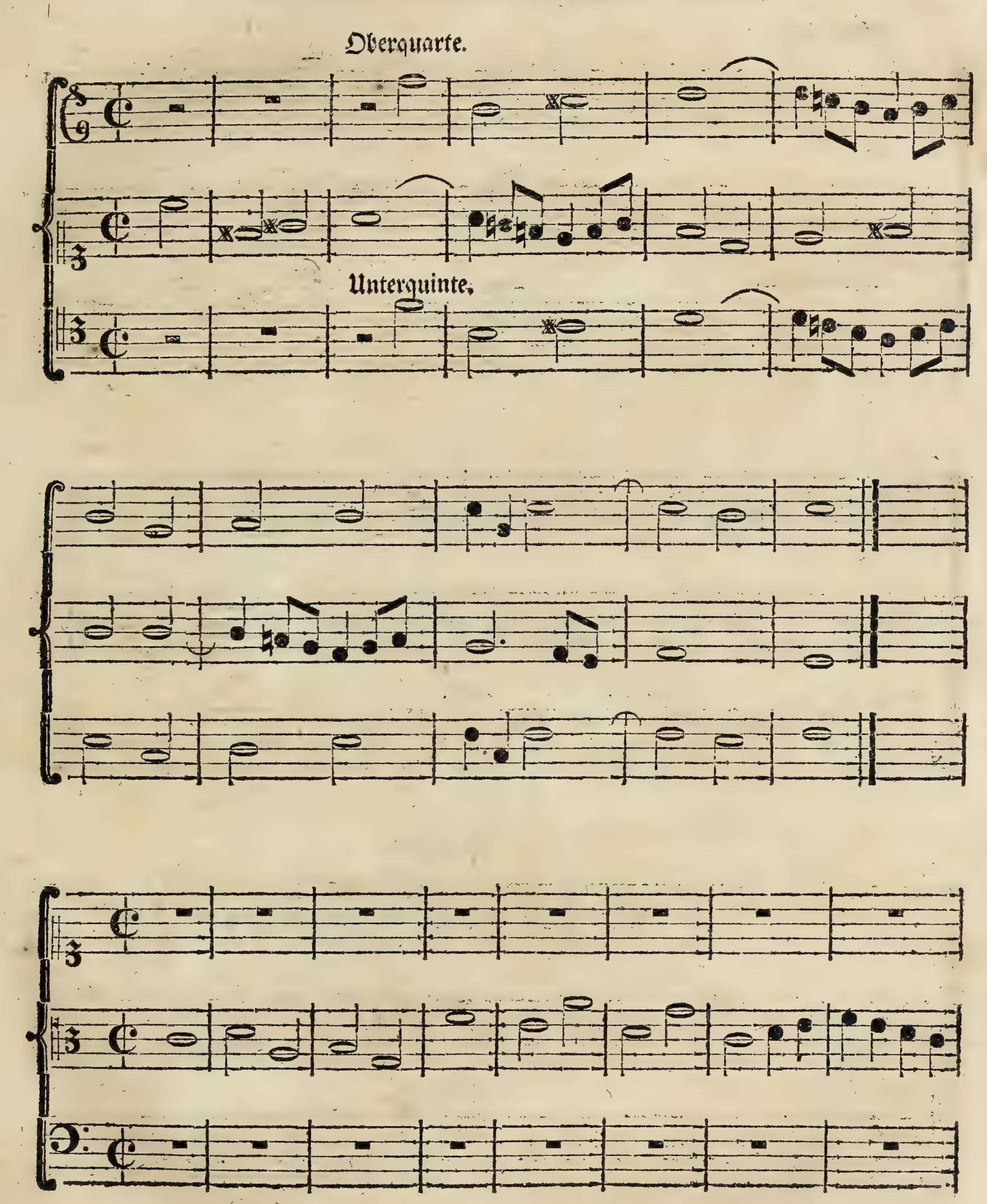
Man erlangt durch selbige den Vortheil, daß man aus einem Canon durch die Umkehrung zwey erhält. Aus einem im Einklange erhält man durch die Umkehrung einen in der Octave. Aus einem in der Obersecunde einen in der Untersexptime, aus einem in der Obertertie einen in der Untersexte, u. s. w.

Canones im Contrapunct der Octave.




I.


in der Obersecunde.
Unterseptime.
Oberterz.
Untersexte.

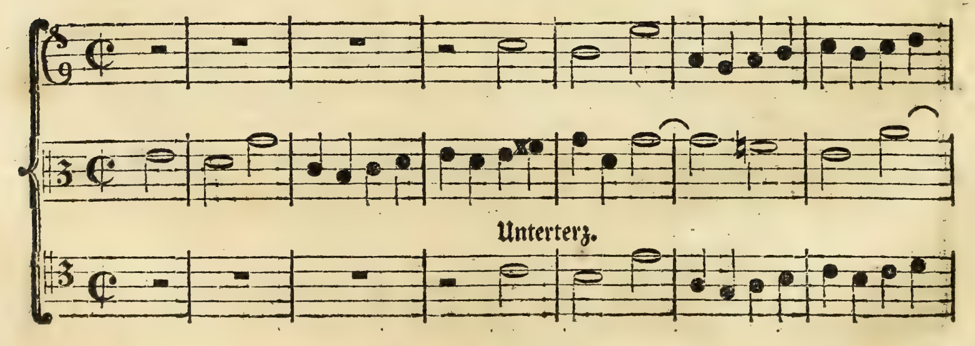

Oberquarte.
Unterquinte.

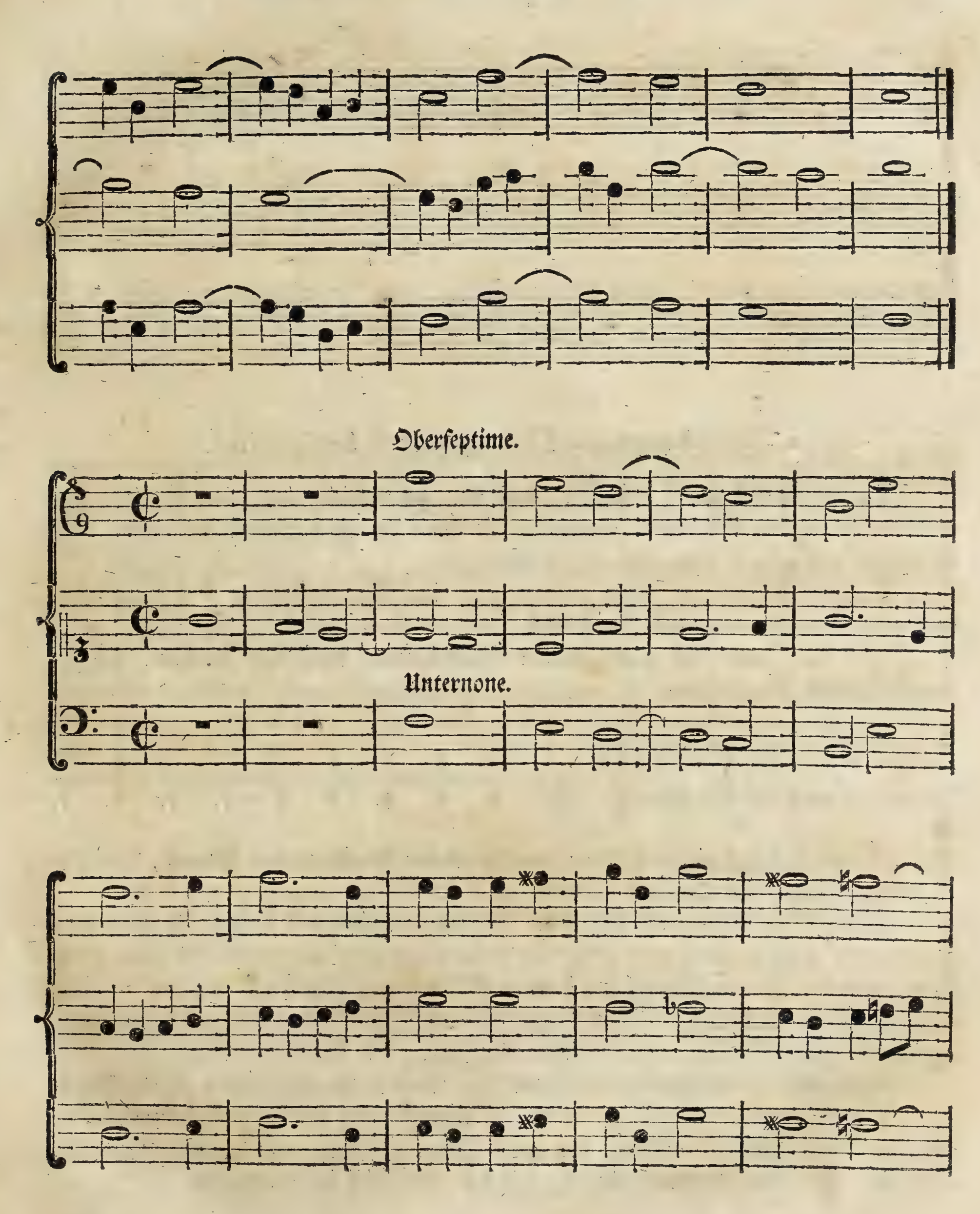


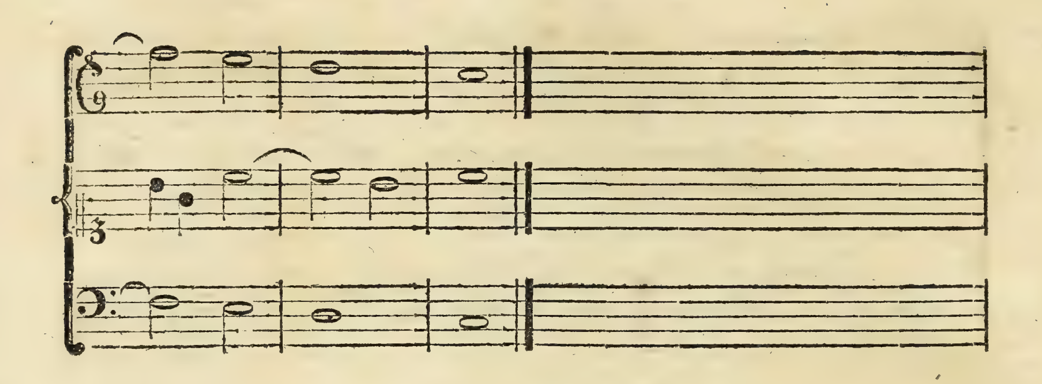




Obersexte.




Oberseptime.
Unternone.



2. Vom doppelten Contrapunct in der Decime.

Dieser wird dadurch erhalten, daß von zwey nicht über eine Decime aus einander stehenden Stimmen, entweder die obere um zehn Stufen herunter, oder die untere um zehn Stufen herauf gesetzet wird.

Daraus entspringet denn nothwendig eine Verwechslung der Stimmen, und eine Veränderung aller Intervalle.

Wie die Intervalle durch diesen Contrapunct verändert werden, erhellet aus folgender Vorstellung.

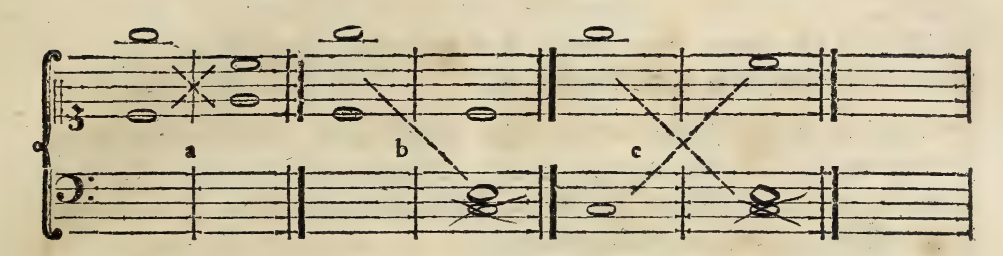
	11.	11.	11.	11.	11.	11.	11.	11.	11.	11.
Intervalle vor der Versetzung:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Intervalle nach der Versetznng:	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Nämlich, durch diesen Contrapunct wird der Unisonus zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u. s. f.

Sollten die Stimmen über zehn Stufen aus einander stehen, so muß man die, welche sonst unverändert geblieben wäre, um eine Octave höher oder tiefer setzen, um die Verwechslung der beyden Stimmen zu erhalten, wie bey a; oder man setzet die Stimme, mit der eigentlich der Contrapunct vorgenommen wird, anstatt der zehn Stufen, um 17 höher oder tiefer, wie bey b.

Falls aber die höchste Stimme mit dem Baß so zu verwechseln ist, daß noch Platz für Mittelstimmen übrig bleibe, so versetzt man die eine Stimme um 17 Stufen, und rückt die andere, die sonst stehen geblieben wäre, um 15 Stufen, oder zwey Octaven höher oder tiefer, wie das Beyspiel bey c anzeiget.

Der



Der Contrapunct der Terz entstehet auch aus jenem, wenn man die herunter gesetzte Stimme wieder um eine Octave höher, oder die hinauf gesetzte um eine Octave tiefer bringt.



Wenn eine Stimme auf beschriebene Weise in den Contrapunct der Terz versetzt wird, so verwandelt sich die Terz in die Sexte, die Octave in die Prime, die Septime in die Secunde u. s. f.

Wenn eine Stimme nicht auf die angegebene Art so gleich der andern Stimme um eine Terz näher gerückt wird, so entstehen folgende Intervalle.

Intervalle vor der Versetzung:	8.	7.	6.	5.	4.	3.
	2.	2.	2.	2.	2.	2.
Intervalle nach der Versetzung:	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Aus obiger Vorstellung ist klar, daß durch den Contrapunct in der Decime, die Terzen zu Octaven, und die Sexten zu Quinten werden. Daher entstehet

die erste Regel, **daß weder zwey Terzen, noch zwey Sexten nach einander dürfen gesetzt werden, wenn der Satz hernach in den Contrapunct der Decime soll gesetzt werden.** Denn daraus würden verbotene Quinten- und Octavenfortschreitungen entstehen.

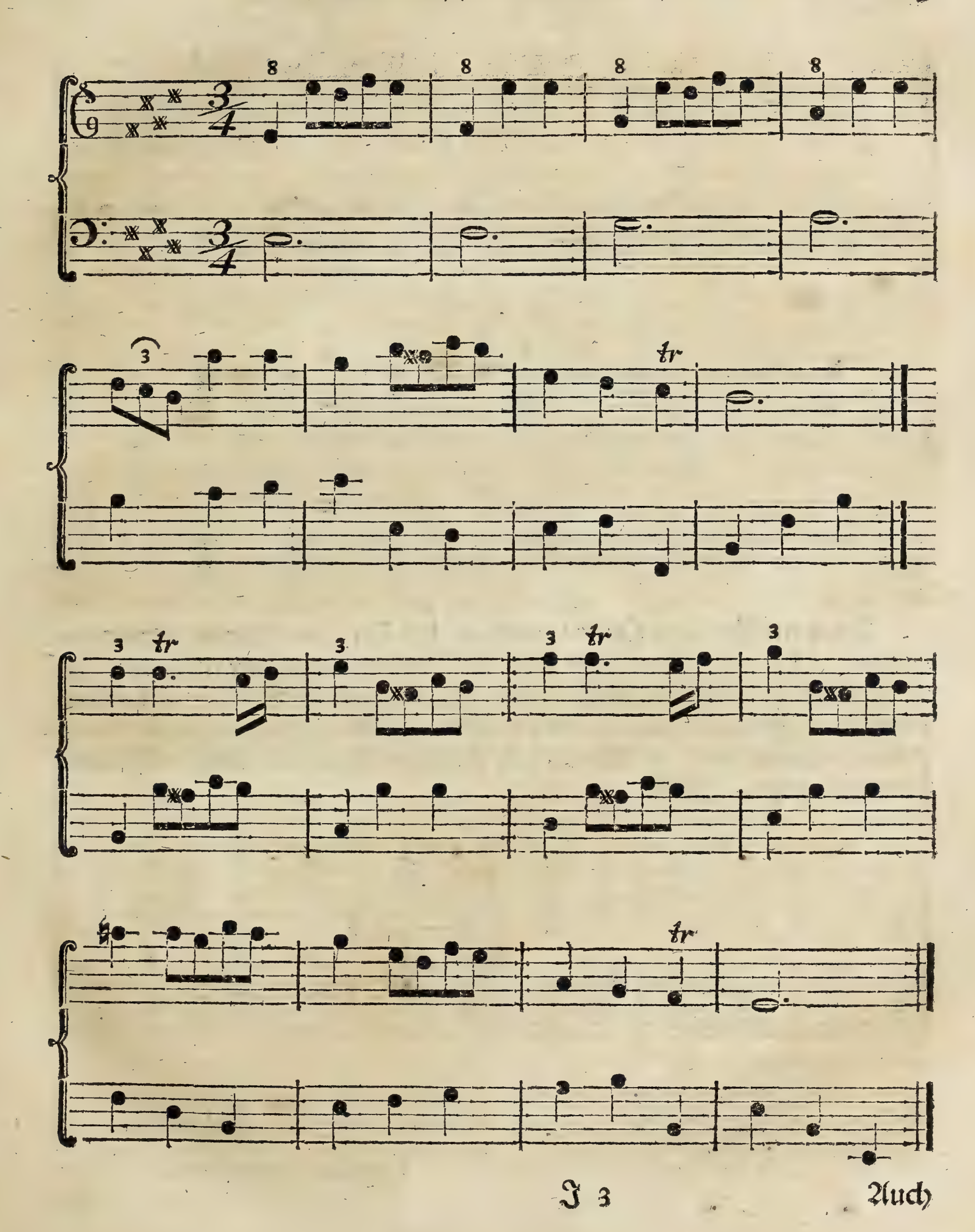
Und hieraus läßt sich abnehmen, was für einem großen Zwang dergleichen Sätze, die für den Contrapunct der Decime gemacht werden, unterworfen sind.

Es ist daher sehr schwer, einen solchen Satz zu machen, der nicht nur richtig ist, sondern auch noch einen guten Gesang hat.

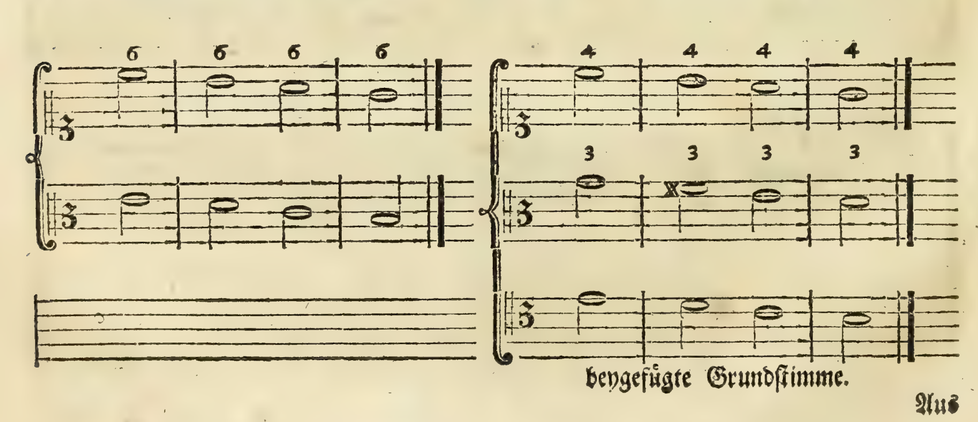
Fux in seinem Gradus ad Parnassum erlaubt zwar, daß in einem in den Contrapunct der Decime versetzten Stück, Octaven und Quinten vorkommen, wenn sie, wie in folgenden Beyspielen, durch einen dazwischen vorkommenden Quartensprung gleichsam bedeckt werden.



Allein diese Octaven sind unerträglich, besonders wenn sie in äußersten Stimmen vorkommen, und so wie hier, alle auf dem Niederschlage oder guten Tacttheile fallen. Hingegen wo man aus Ueberlegung die Melodie mit dem Basse Octavenweis gehen läßt, da haben zum Contrapunct der Decime die auf einander folgenden Terzen Statt, wovon ich folgendes Beyspiel gebe.


8
8
8
8
3
tr
3
tr
3
3
tr
3
tr

Auch müssen zum Contrapunct in der Terz die Sexten vermieden werden. Denn wenn man diese durch den Decimencontrapunct erhaltene Quinten in den Contrapunct der Octave zurück setzet, woraus der Contrapunct der Terz entstehet, so werden aus den Quinten Quarten. Wenn aber eine dritte Grundstimme beygefüget wird, so können diese, aus einer Folge von Sexten entstandene Quarten angehen. Z. B.

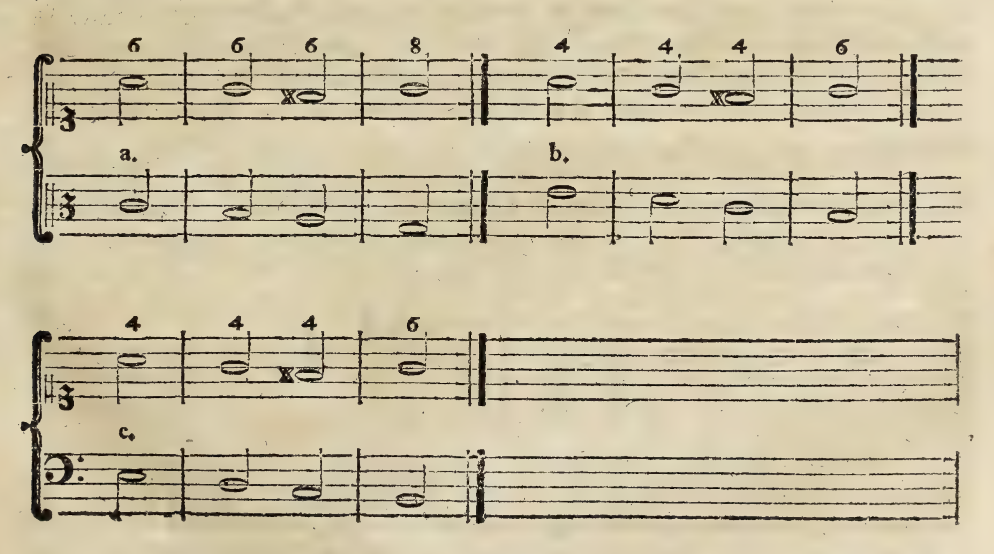




Versetzung in die Untersexte.

Aus dem letzten Exempel siehet man, daß die Unterstimme vom dritten Exempel um sechs Töne tiefer versetzt worden ist, welches man keine Umkehrung nennen kann, da es nur eine Versetzung ist.

Dieses würde man unrecht für einen Contrapunct der Sexte halten; denn diese Versetzung ist eigentlich nichts anders, als daß die Stimme bey a, welche bey b in den Contrapunct der Terz gesetzt worden, nun bey c eine Octave tiefer gerückt ist.



Hin-

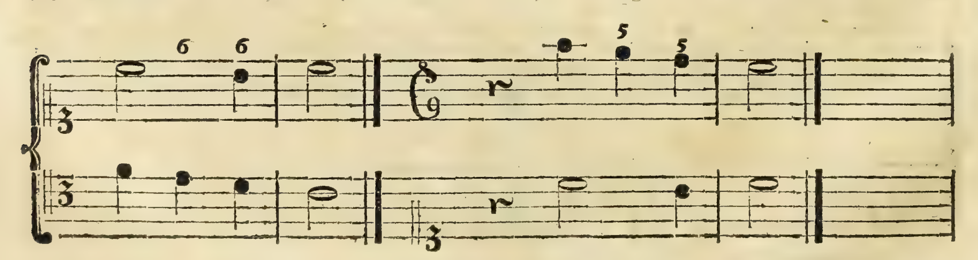
Hingegen bekömmt es alsdenn die Art der contrapunctischen Versetzung, wenn c der Hauptsatz wäre, dessen untere Stimme der obern wie bey a um sechs Töne näher gerückt worden.

Zweyte Regel: **Man muß in diesem Contrapunct die Quarte, besonders die mit der Terz präparirt ist, vermeiden.** Denn nach der Versetzung in den Contrapunct würde diese Quarte zu einer Septime werden, die nicht resolvirt, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist.



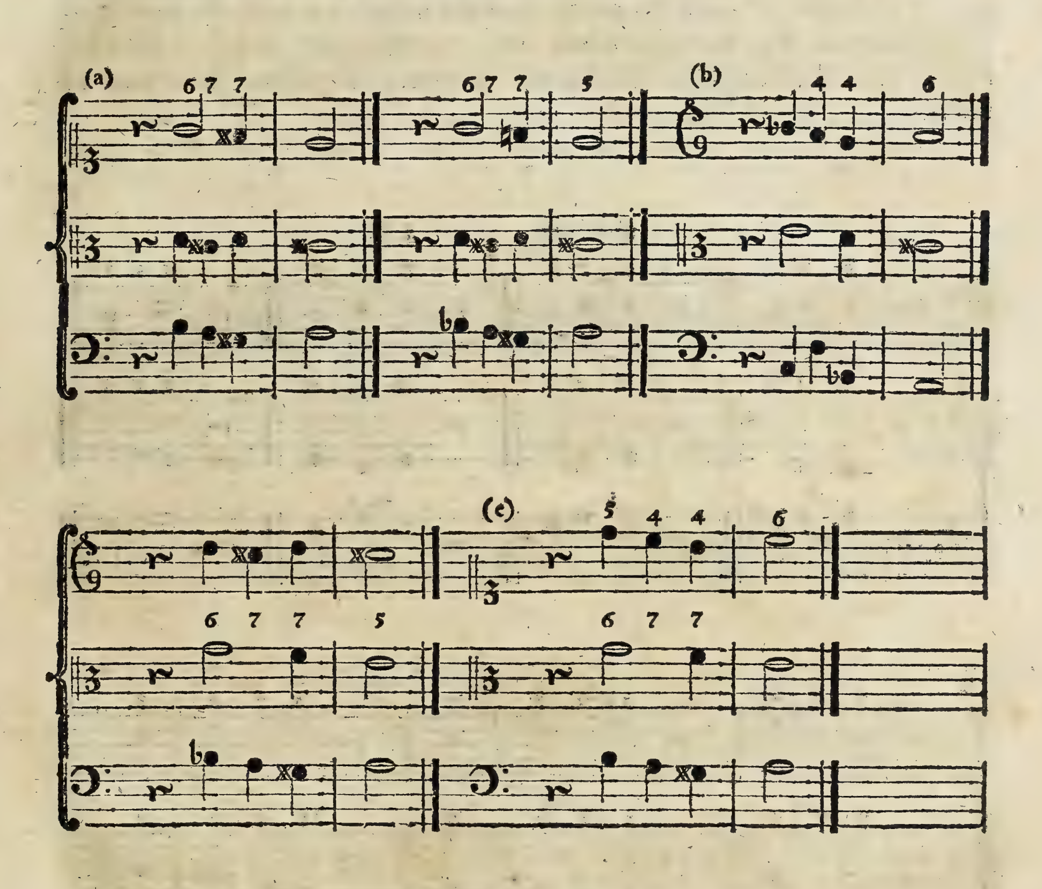
Im ersten Exempel entstehet der ähnliche Fall, wie im Contrapunct der Octave, wenn man die None in die Octave auflöset. Im zweyten ist es ganz unrecht, daß die Quarte mit der Terz präparirt worden, welches im Contrapunct der Octave der nämliche Fall ist, wenn die None mit der Octave präparirt worden.

Weil im einfachen Contrapunct nach einer vollkommenen Quinte im Absteigen eine falsche Quinte folgen kann, so können auch zwey Sexten, wovon die erste klein und die zweyte groß ist, in dem Contrapunet der Decime nach einander gesetzet werden.



Zwey

Zwey nach einander folgende Septimen, wovon die erste die kleine und die zweyte die verminderte ist, sind im galanten Styl zu setzen erlaubt, wie bey (a); daher können auch entweder zwey perfecte Quarten, wie bey (b), oder eine perfecte und eine übermäßige nach einander folgen, wie bey (c).



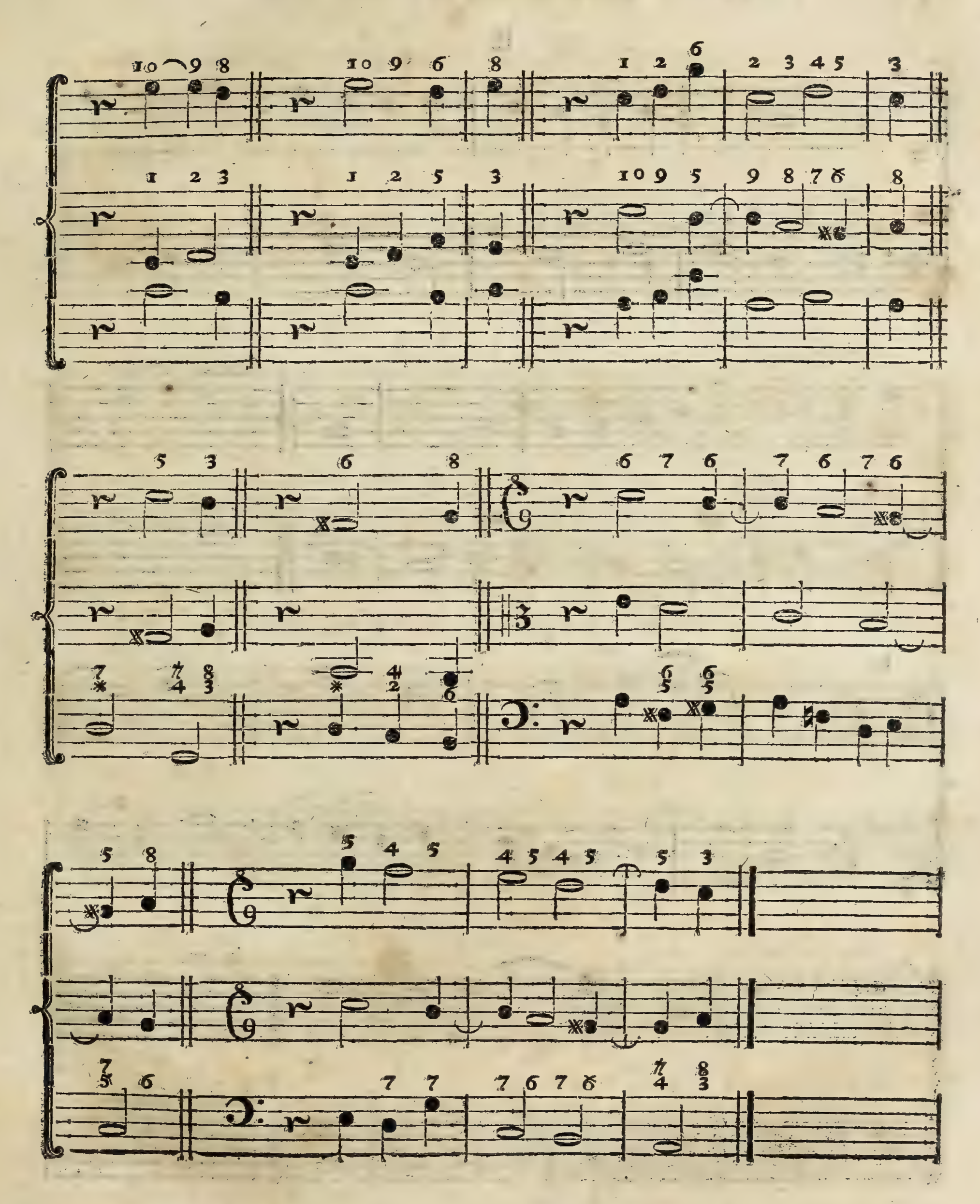
Bey dem Contrapunct in der Decime trift es sich, so wie bey dem in der Duodecime, daß in der Umkehrung die Intervalle in der Melodie sich verändern, so daß z. B. aus einer großen Terz eine kleine, oder umgekehrt, entstehet. Hierüber ist anzumerken, daß es eben nicht nothwendig sey, die Intervalle in der Umkehrung zu behalten, wie der Contrapunct sie giebt. Man thut im Ge-

gentheil wohl, wenn man, um einen bessern Gesang oder eine bessere Modulation zu erhalten, diese Intervalle durch ✕ oder ♭ erhöhet oder erniedriget.

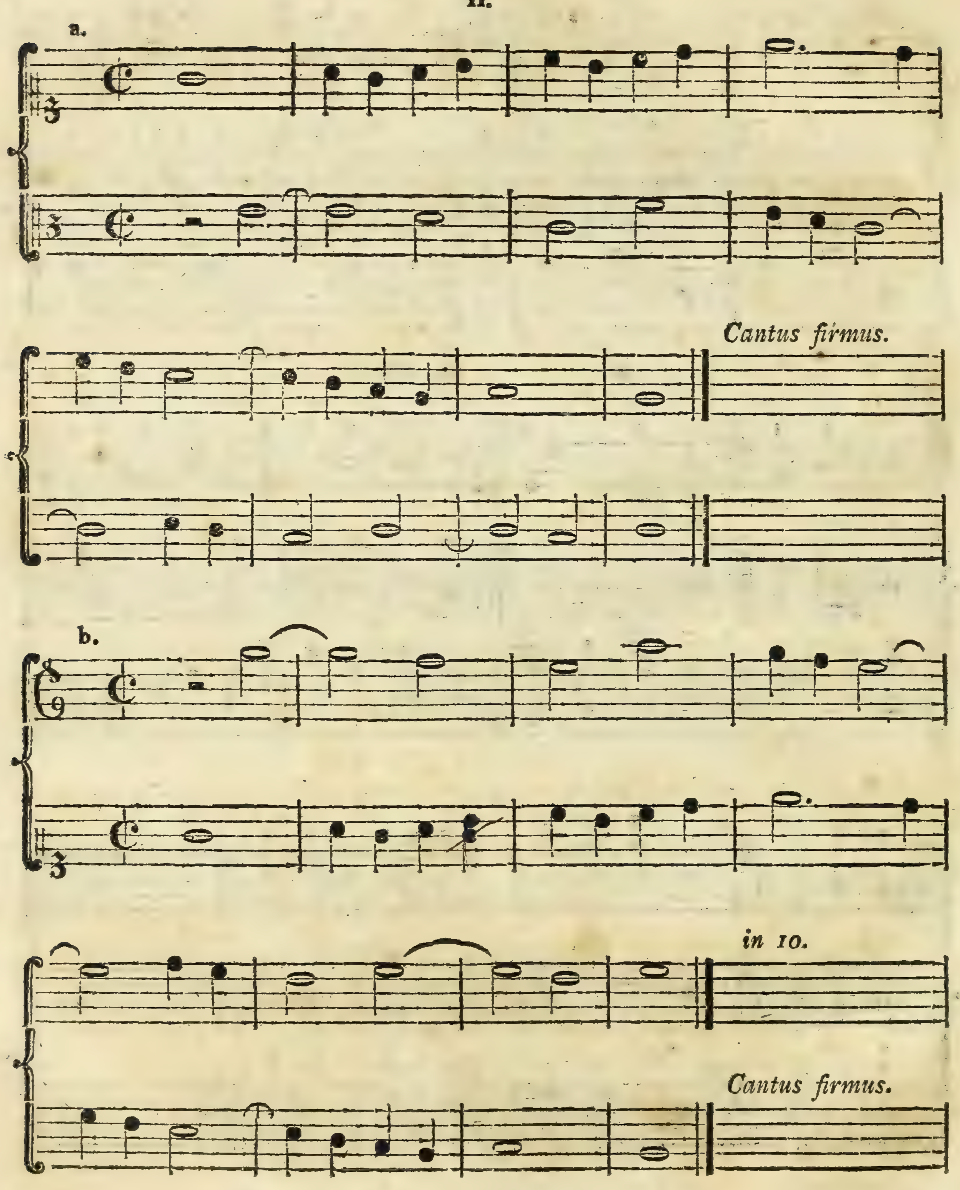
Um einen zweystimmigen Contrapunct der Decime zu machen, ist dieser Unterricht hinlänglich; durch beygefügte Exempel mögen sich vielleicht noch einige Fälle zeigen, die man anbringen kann; beym durchlesen und überdenken wird der, welcher den reinen einfachen Contrapunct verstehet, dergleichen Fälle leicht bemerken.

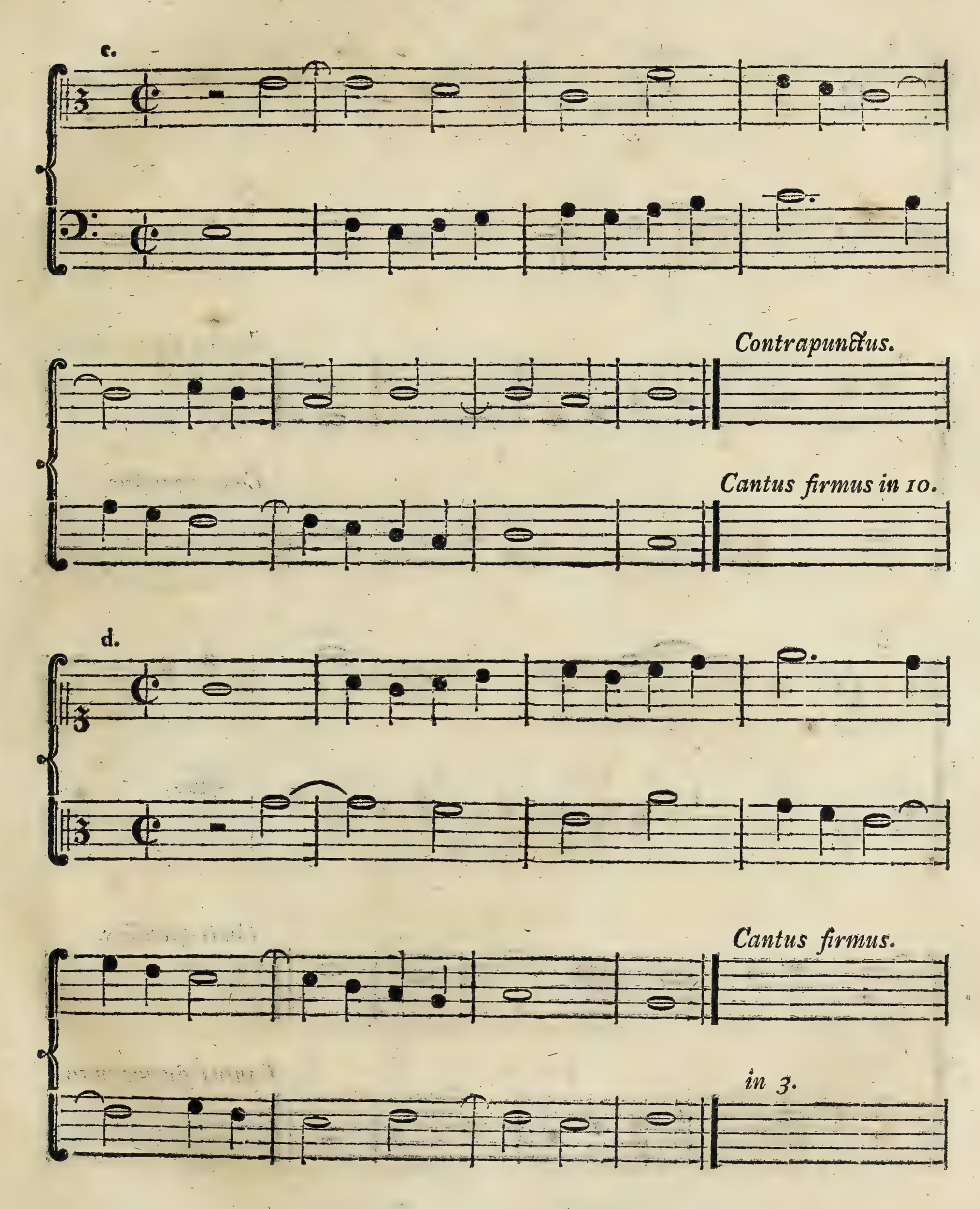
I.





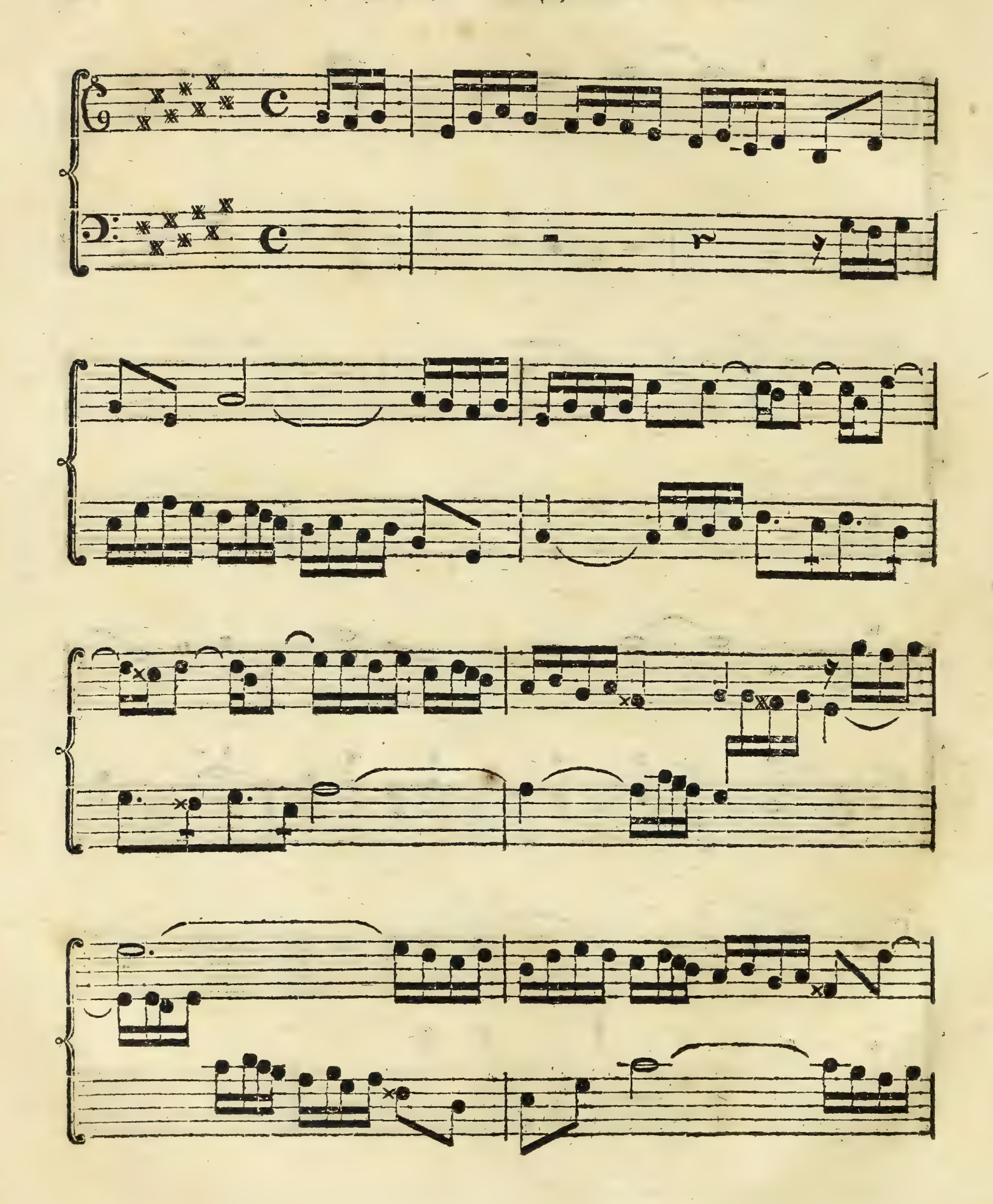
II.

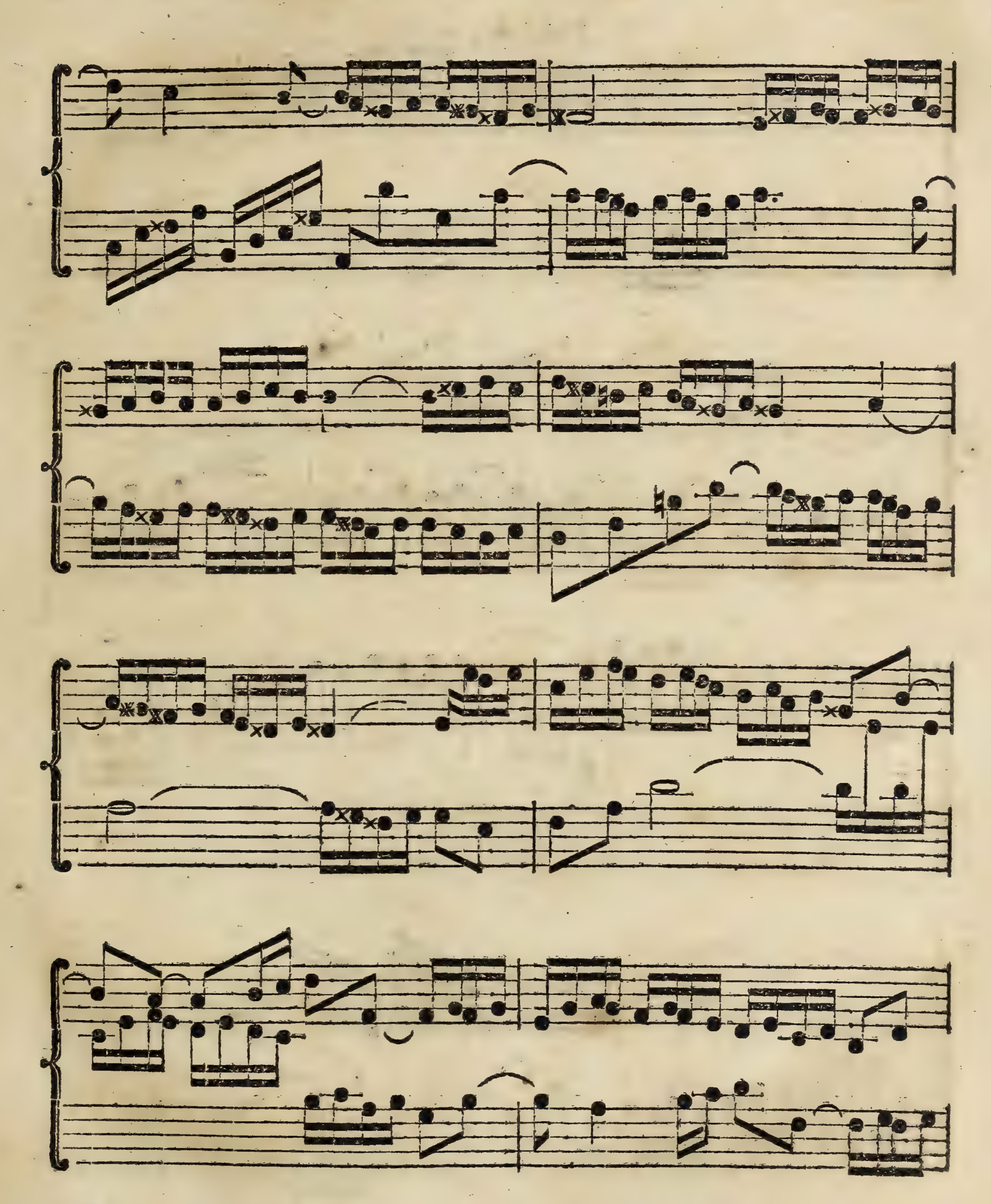



c.
Contrapunctus.
Cantus firmus in 10.
d.
Cantus firmus.
in 3.


e.
Cantus firmus in 3.
Contrapunctus.
f.
Contrapunctus.
Cantus firmus in 10.

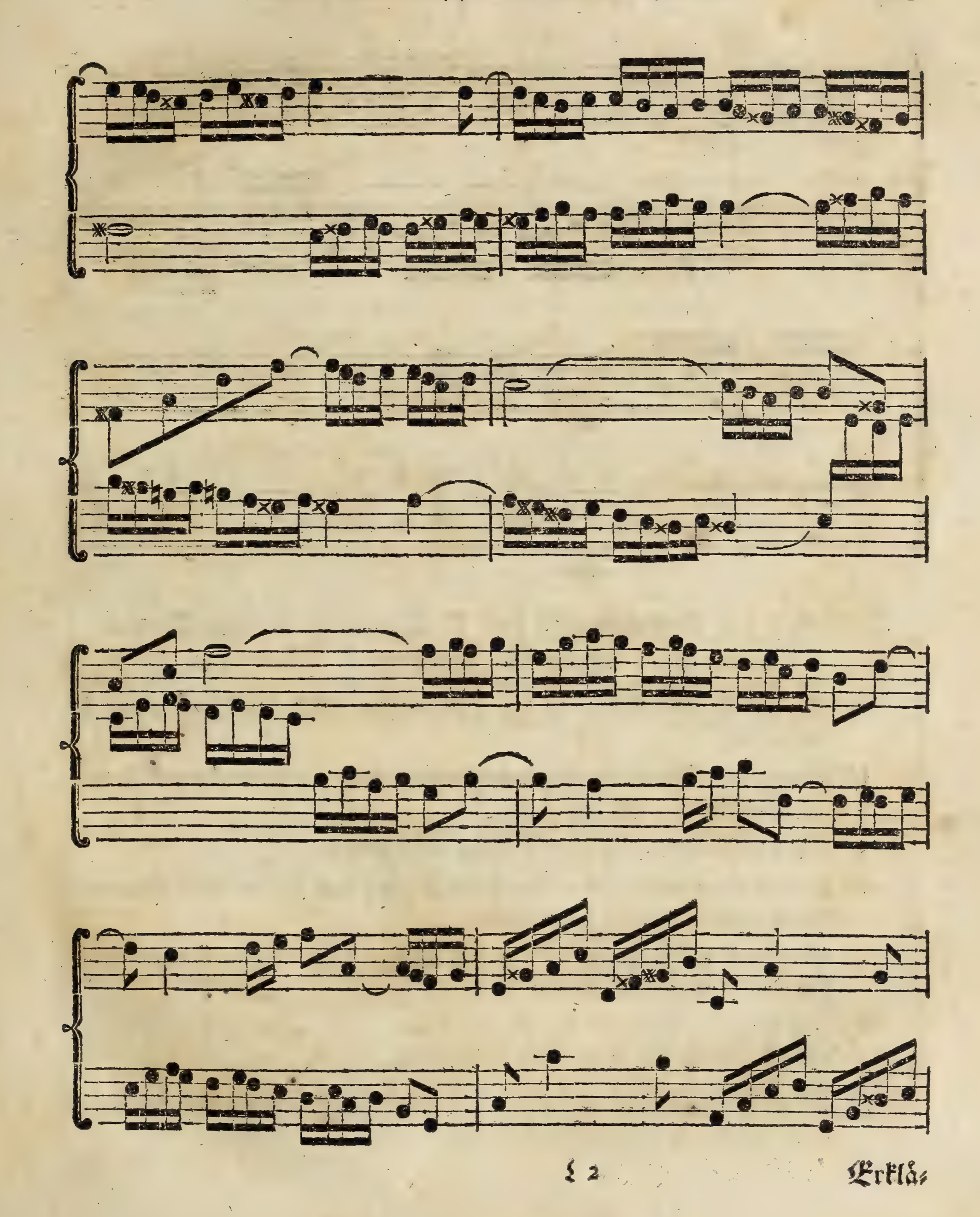

g.
in 10.
h.
6 9 8 5 6 5 –
5 6 4
2 7
4
2 9
7 8
6





Umkehrung in 10.







Erklärung der Umkehrungen des II. Exempels in dem Contrapunct der Decime.

a) Ist der Cantus firmus in der Oberstimme, und der Contrapunct in der untern.

b) Bleibt der Cantus firmus unverändert, und der Contrapunct ist eine Decime darüber gesetzet.

c) Der Cantus firmus ist eine Decime tiefer versetzet.

d) Ist der Contrapunct eine Terz höher gesetzt, und in der obern Stimme ist der Cantus firmus unverändert.

e) Bleibt der Contrapunct auf seiner Stelle und der Cantus firmus ist in den Contrapunct der Terz versetzet.

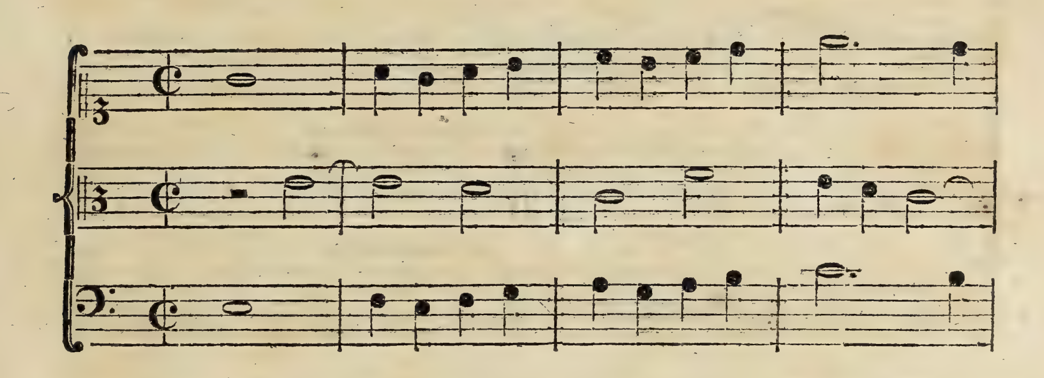
f) Ist von dem Exempel bey d) der Contrapunct unverändert, und der Cantus firmus eine Decime tiefer versetzet.

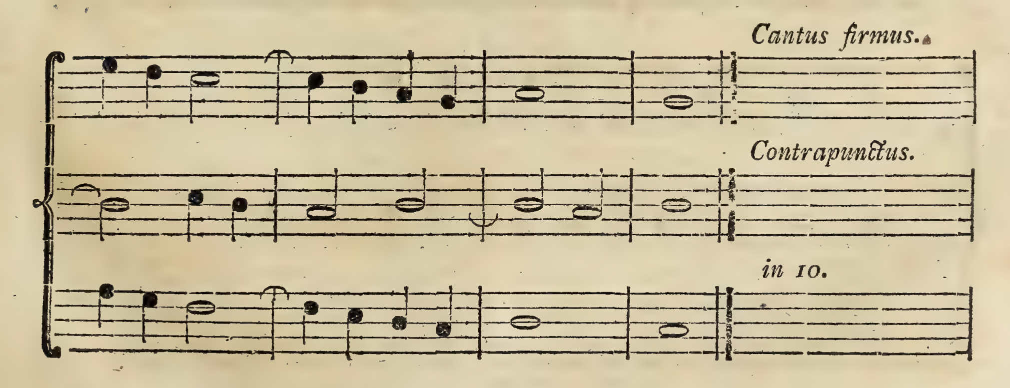
g) Ist das Exempel von e) der Cantus firmus unverändert, und der Contrapunct eine Decime höher versetzet.

h) Ist das nämliche Exempel um eine Octave weiter von einander gesetzet, um Mittelstimmen darin anbringen zu können.

Wenn man in einem Contrapunct, es sey der Decime oder Duodecime, durch die gewöhnliche Versetzung zu tief oder zu hoch kommen sollte, so darf man nur eine oder die andere Stimme eine Octave höher oder tiefer setzen.

Ein zweystimmiger zum Contrapunct der Decime eingerichteter Satz kann mehrentheils dreystimmig gemacht werden. Dieses geschiehet, indem man die obere, oder die untere Stimme um zehn Stufen höher oder tiefer gesetzt, als eine dritte Stimme beyfüget, wie in diesen Beyspielen zu sehen.



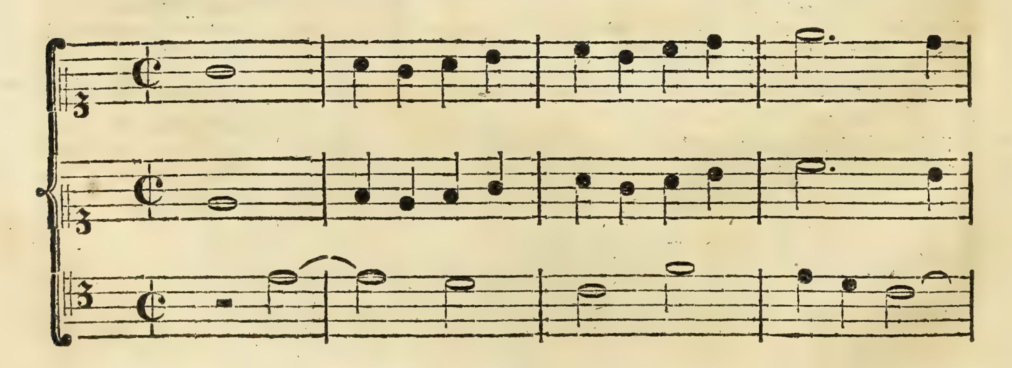


 Dieser

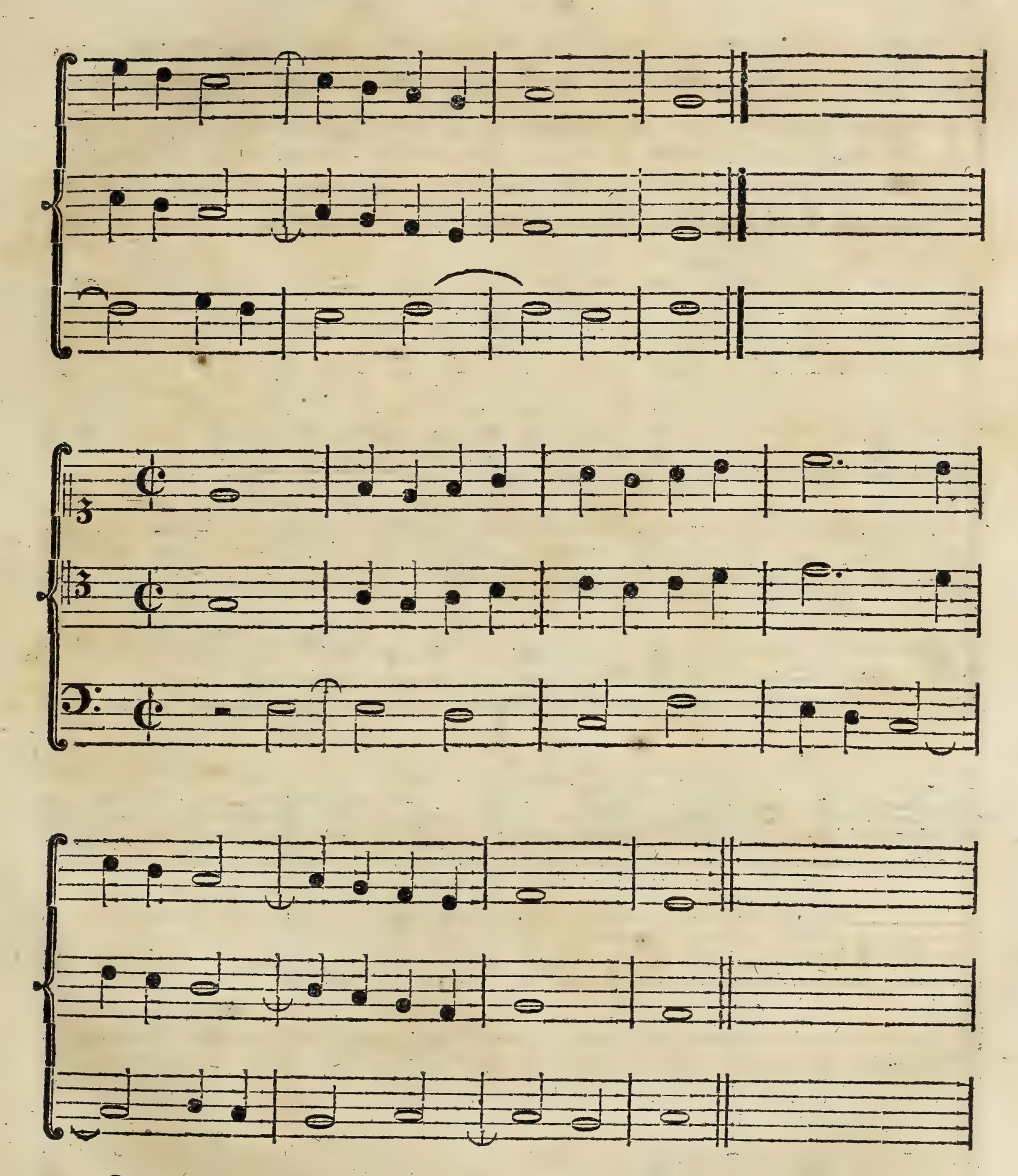




Dieser dreystimmige Satz leidet verschiedentliche Umkehrungen in der Octave.



Der-



Dergleichen Umkehrungen in die Octave lassen sich in großer Menge hervorbringen, die ich selbst auszusetzen für unnöthig erachte.

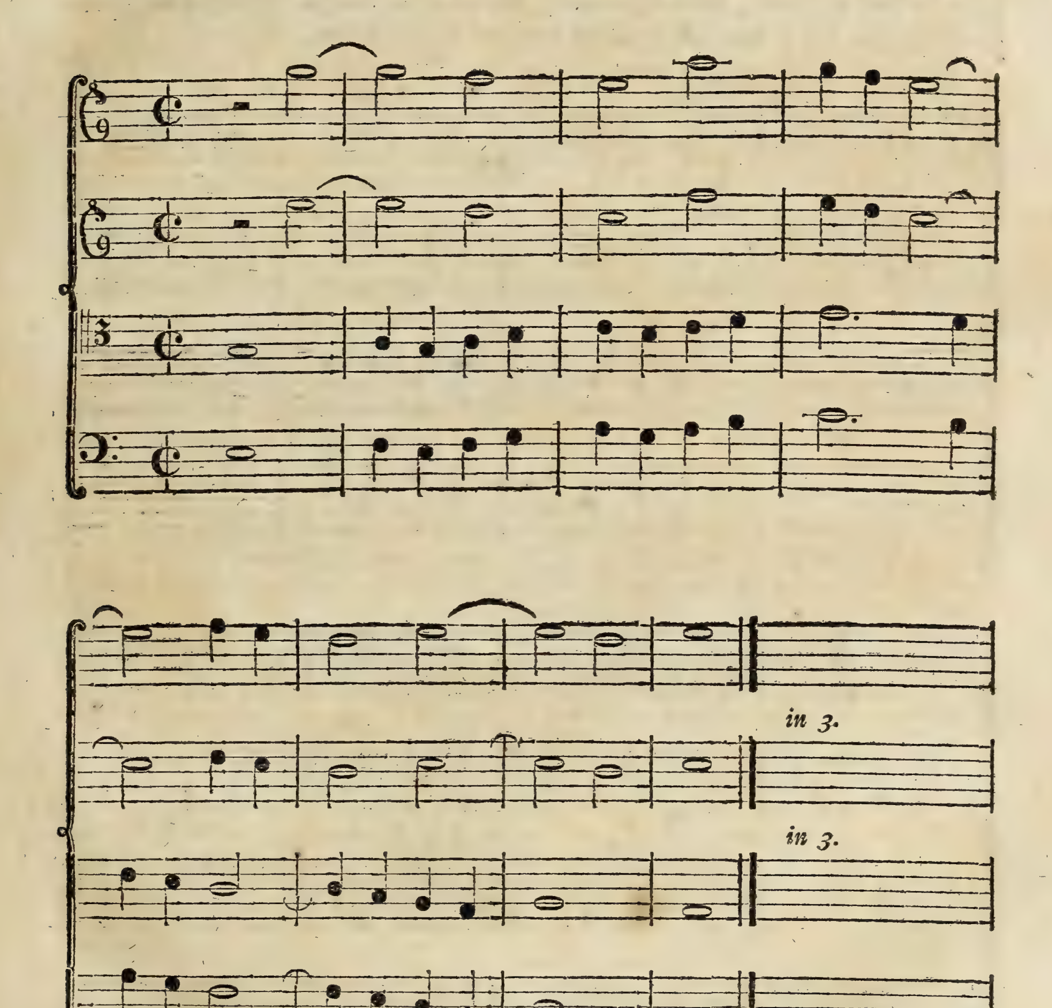
Wenn

Wenn man mit beyden Stimmen, die im Contrapunct der Decime gesetzt sind, eben so verfähret, wie man es mit einer Stimme machet, um einen dreystimmigen Satz zu erhalten, so bekommt man einen vierstimmigen Satz. Nämlich man setzet zu der obersten Stimme, eine um eine Decime tiefer, und zu der untersten Stimme, eine um eine Decime höher. Auf diese Weise ist folgender vierstimmiger Satz aus dem obigen Exempel bey h) entstanden.

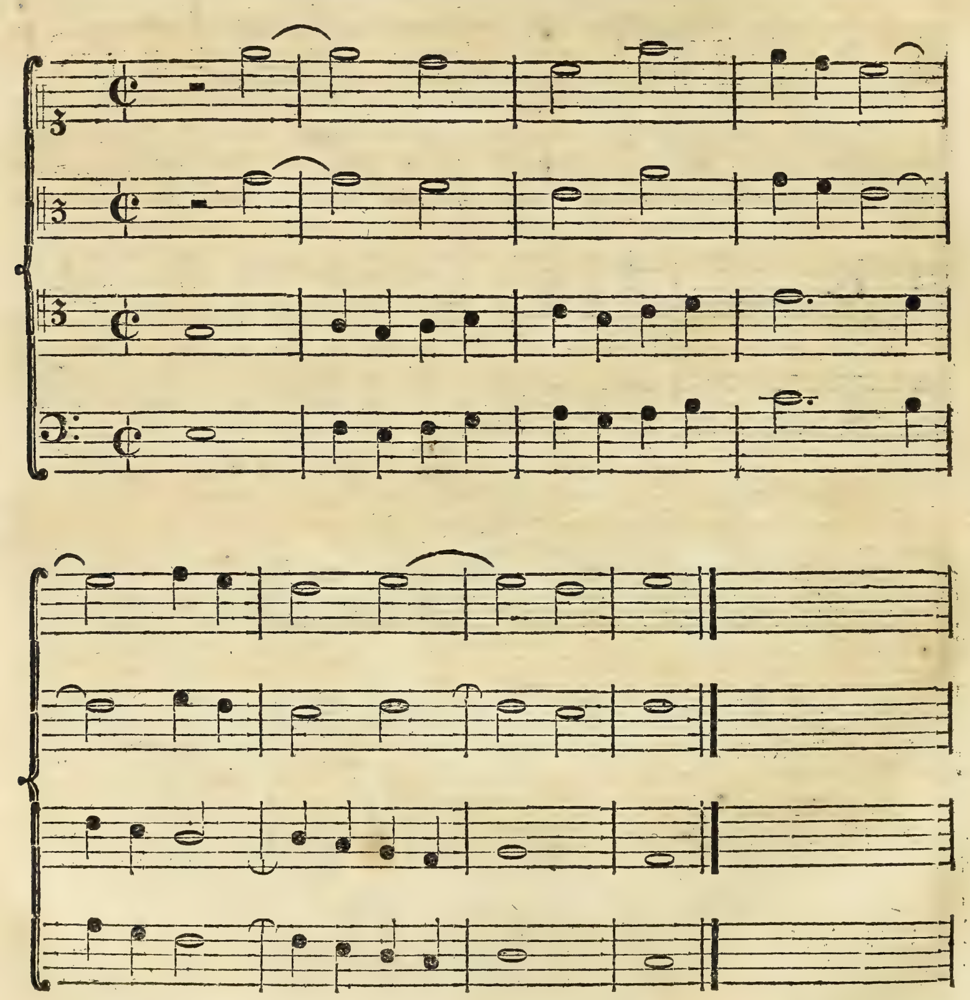


Nach-

Nachstehender aber ist aus demselben Exempel (h) so entstanden, daß unter die obere Stimme eine andere um eine Terz tiefer, und über die untere auch noch eine um eine Terz höher gesetzt worden.



In dem folgenden Exempel sind die beyden obern Stimmen des vorhergehenden in den Contrapunct der Octave versetzt worden. Dergleichen Versetzungen können gar ofte gemacht werden. Ich halte aber für unnöthig, mehrere Beyspiele darüber zu geben; weil diejenigen, welche schon einige Kenntniß der Harmonie haben, die Gelegenheiten dazu leicht einsehen werden.

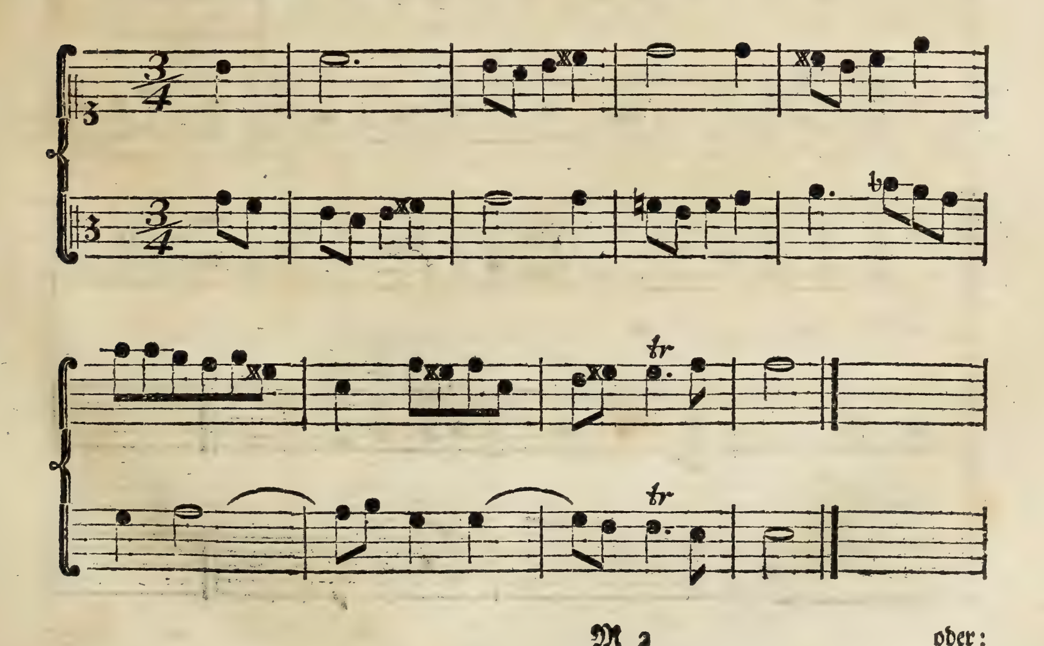


Man

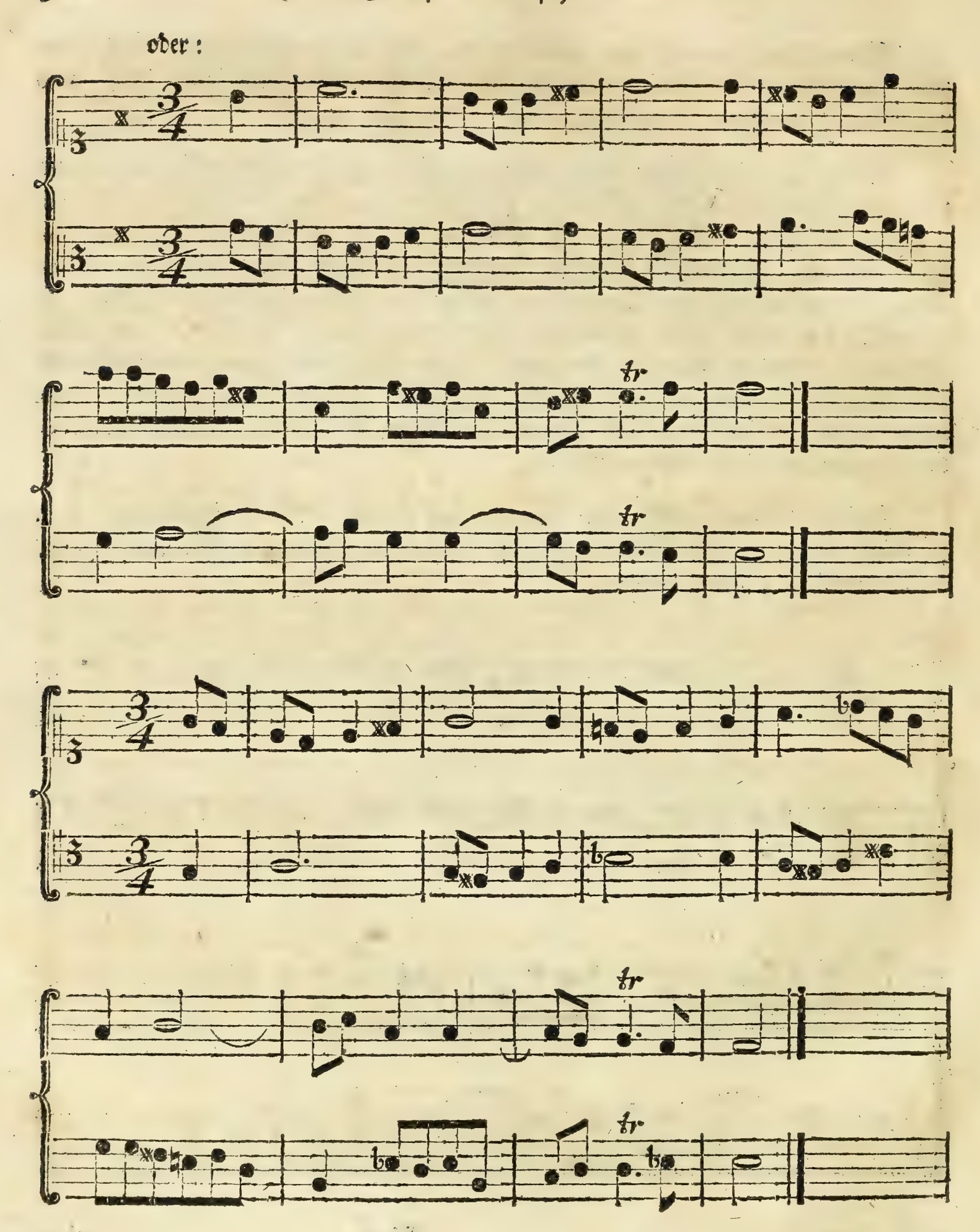
Man siehet hieraus, wie leicht es ist, daß ein zweystimmiger Satz, der zum Contrapunct der Decime tauglich ist, auf itzt beschriebene Art, drey= und vierstimmig kan gemacht werden.

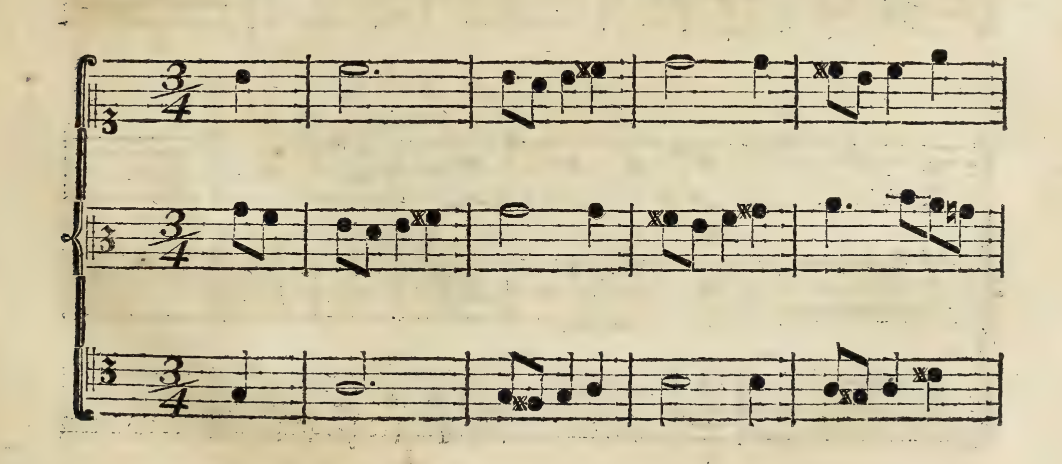
Einige Autores lehren, man müsse, um einen vierstimmigen Satz aus einem zweystimmigen zu machen, gleich den zweystimmigen Satz zum Contrapunct der Duodez einrichten. Diese Lehre ist nicht nur, wie aus dem hier gezeigten erhellet, falsch; sondern sie verfehlet auch ihres Zwecks, die Sachen zu erleichtern; denn wenn ein zum Contrapunct in der Duodecime eingerichteter Satz, so seyn soll, daß man mehr Stimmen dazu machen könne, so wird er mit neuen Regeln, oder mit Ausnahmen überhäuft. Z.E. Im Contrapunct der Duodecime sind Terzen nach einander erlaubt; will man aber eine dritte oder vierte Stimme dazu machen, so darf man diese Terzen nicht setzen, weil durch die dritte und vierte Stimme lauter Octaven entstünden.

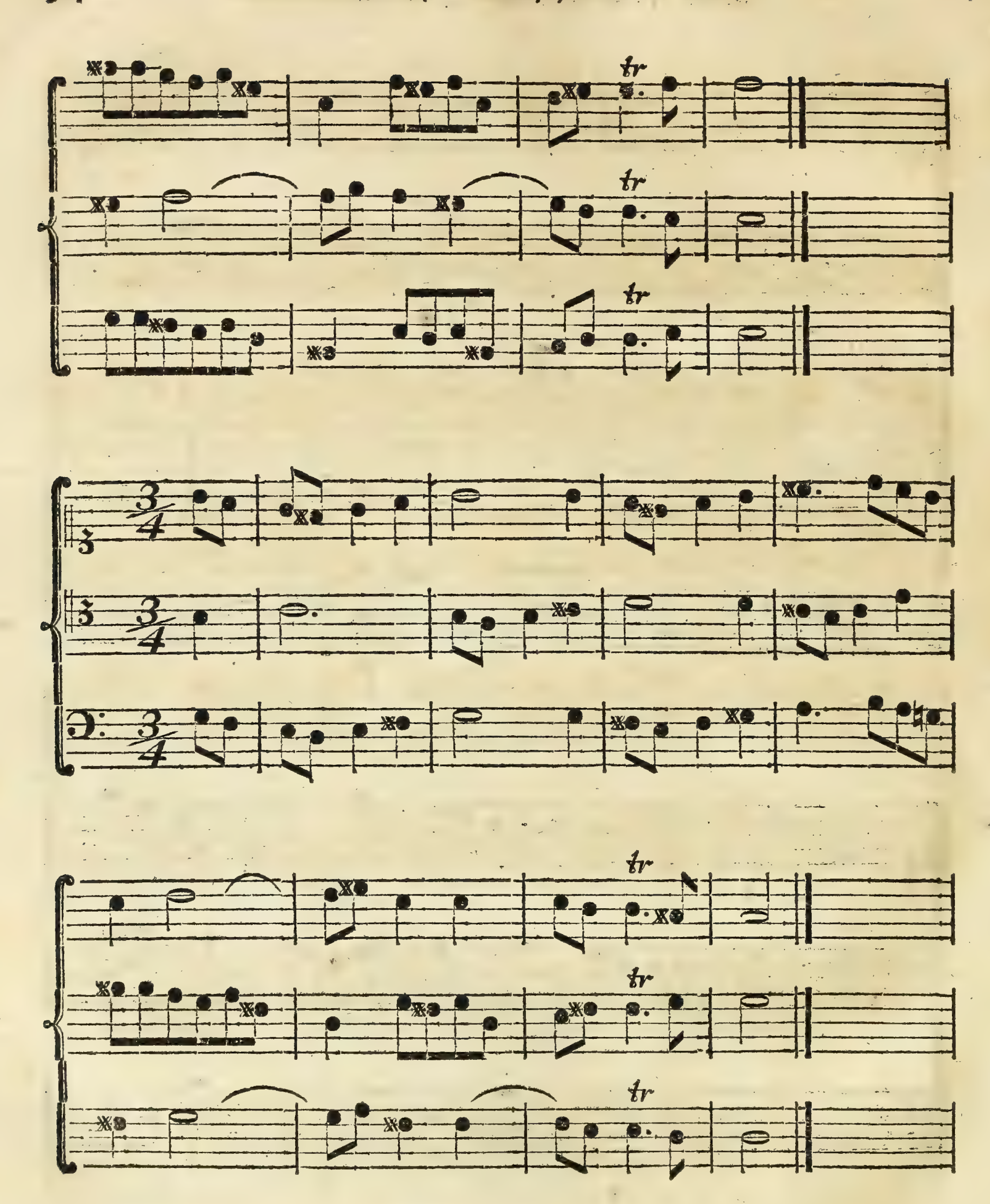
Folgende Exempel sind zum Contrapunct in der Decime eingerichtet, und schicklich, drey= und vierstimmig gemacht, aber untauglich, in den Contrapunct der Duodecime gesetzt zu werden.

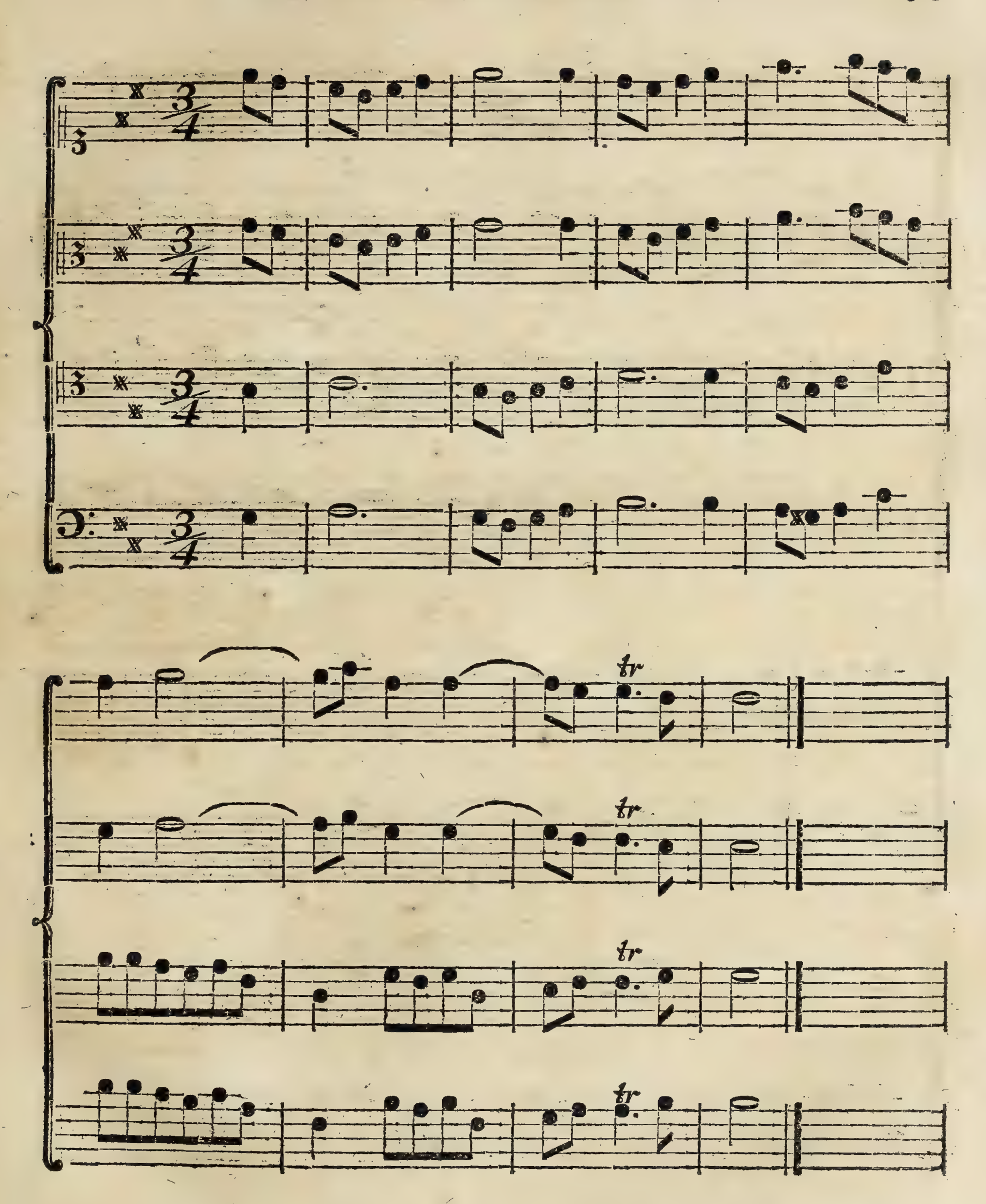


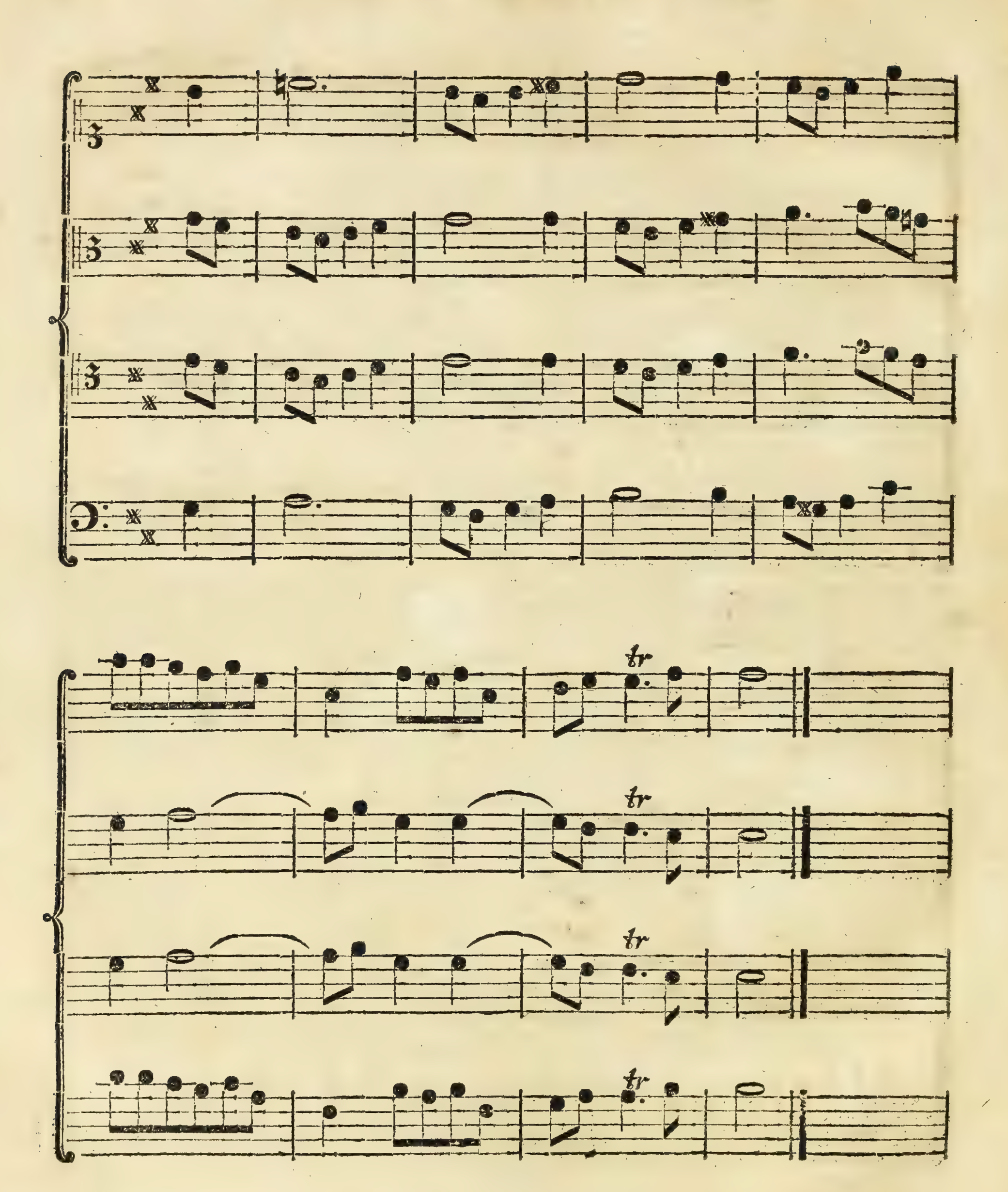
oder:

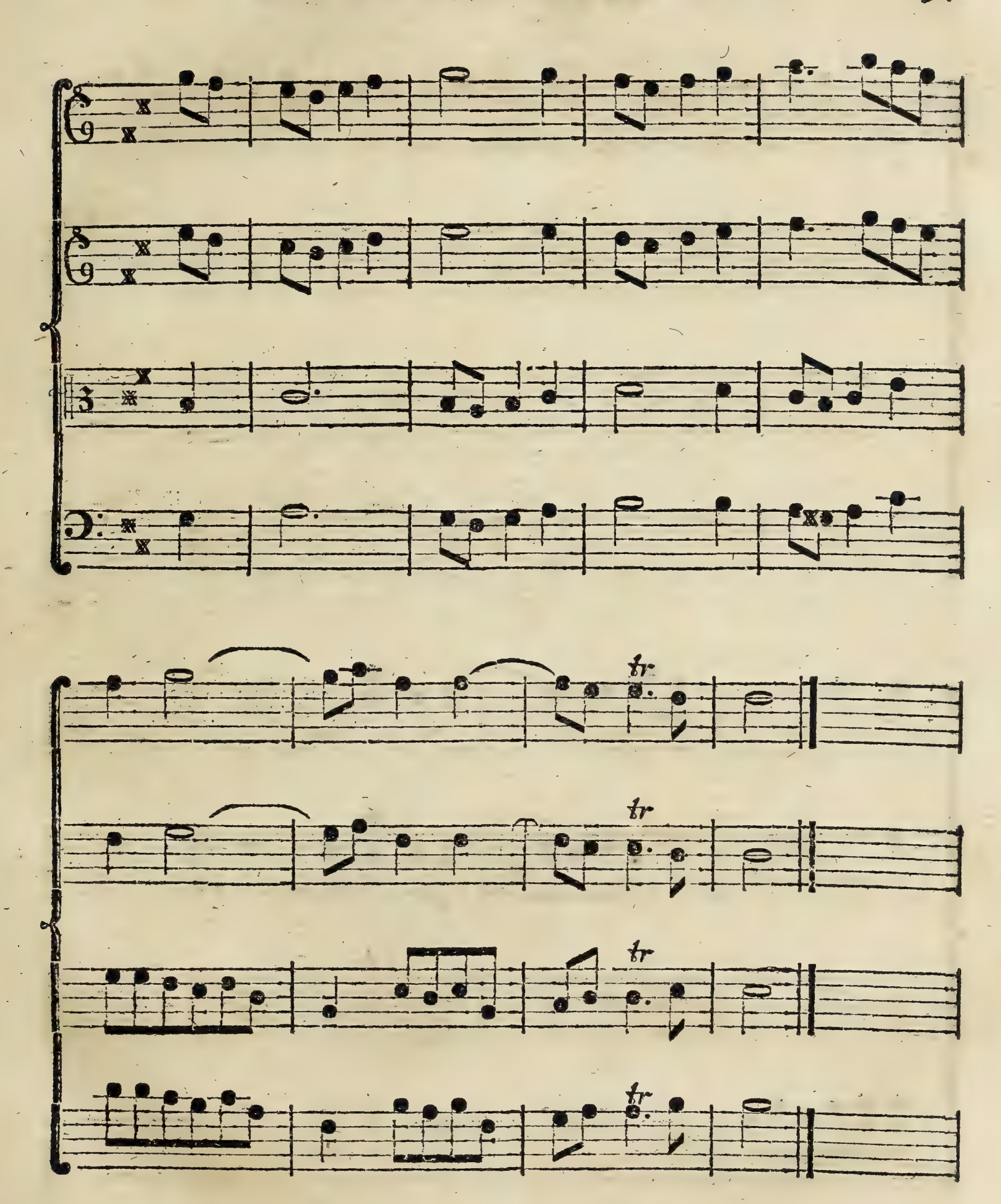


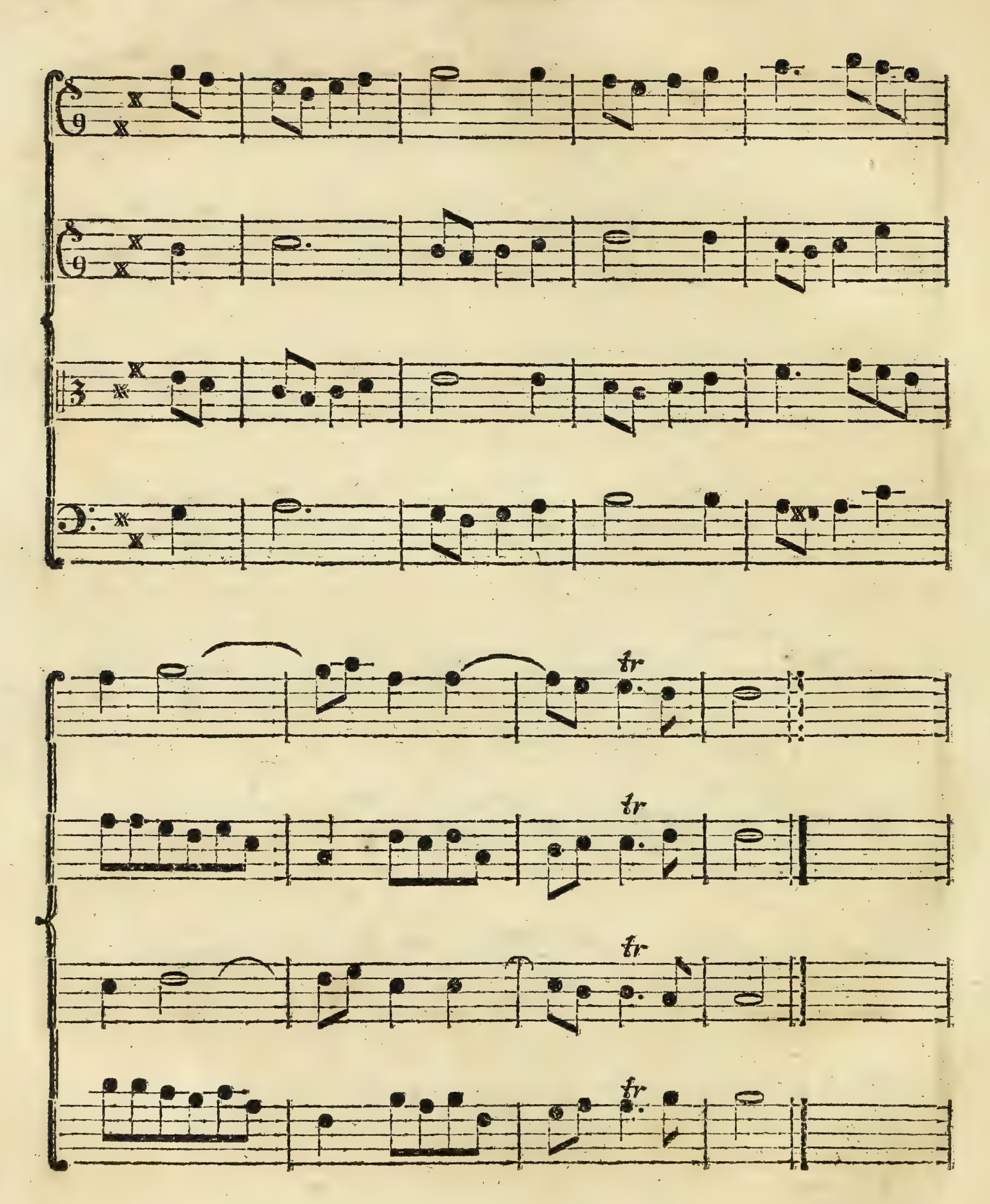


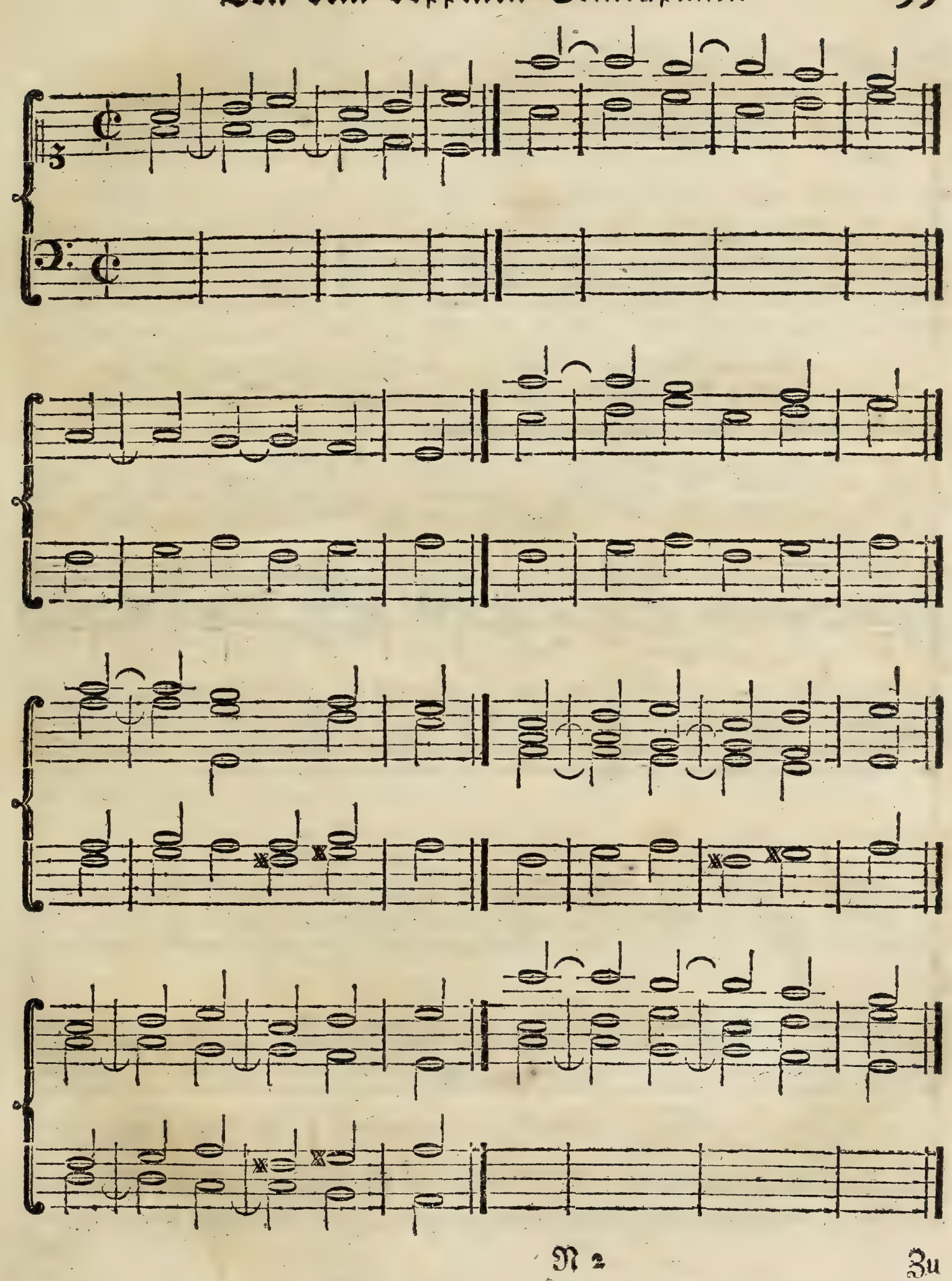

tr
tr
tr
3/4
3/4
3/4
tr
tr
tr

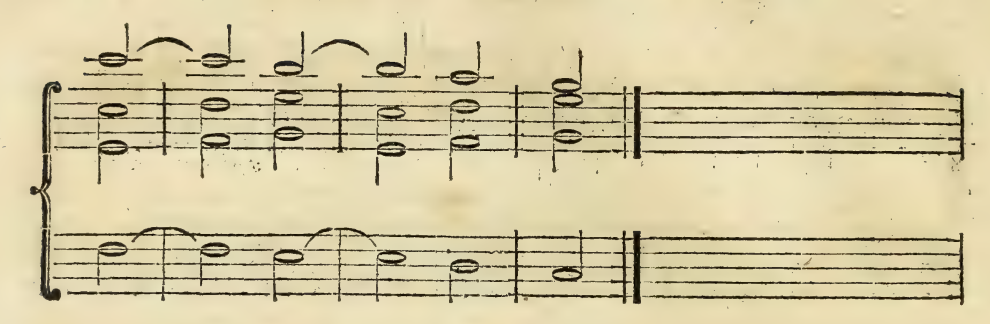

tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr





Zu folgendem Exempel kann nur der Contrapunct der Decime und Terz gebraucht werden, um es vierstimmig erhalten.

in der 3.

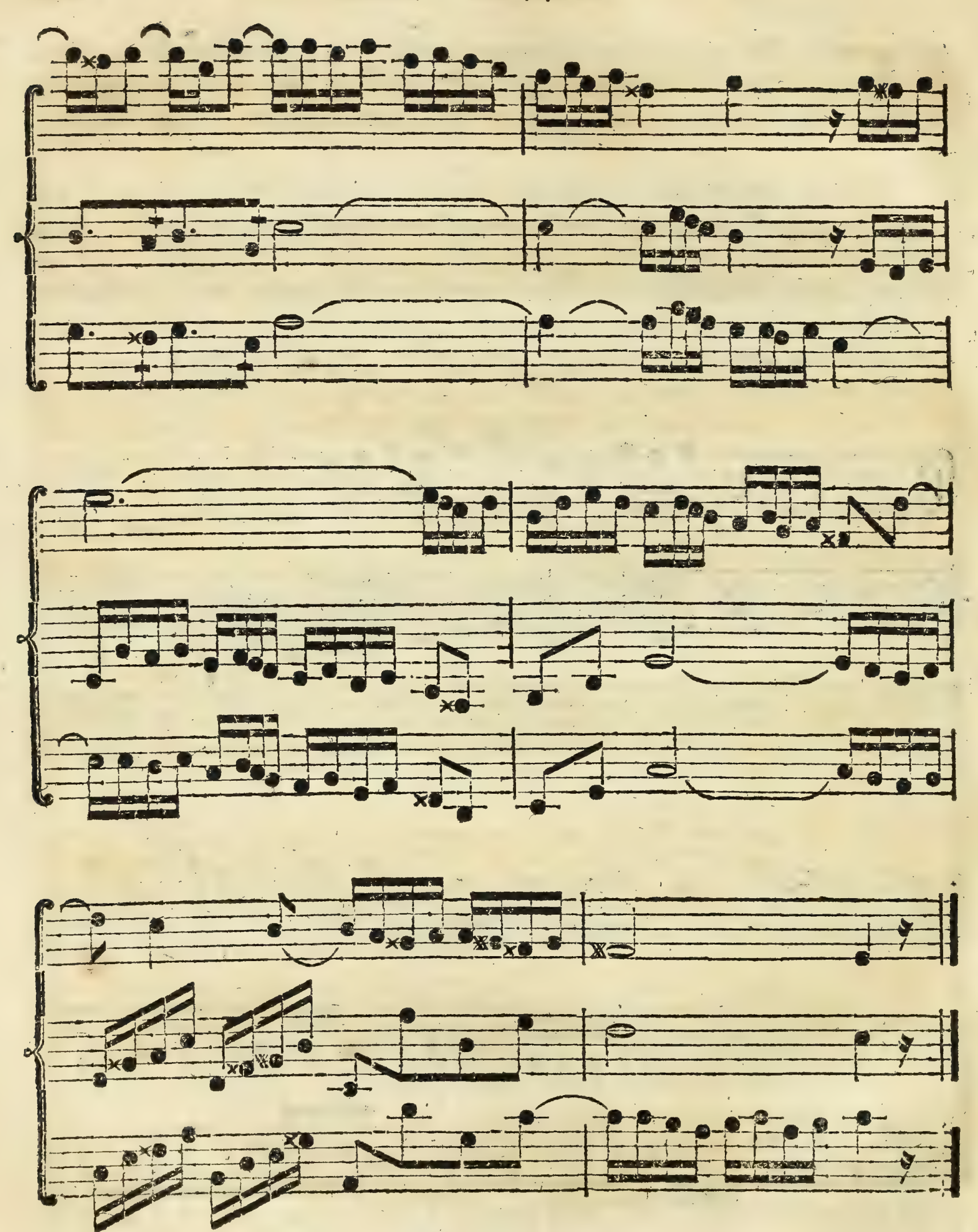
in der 10.

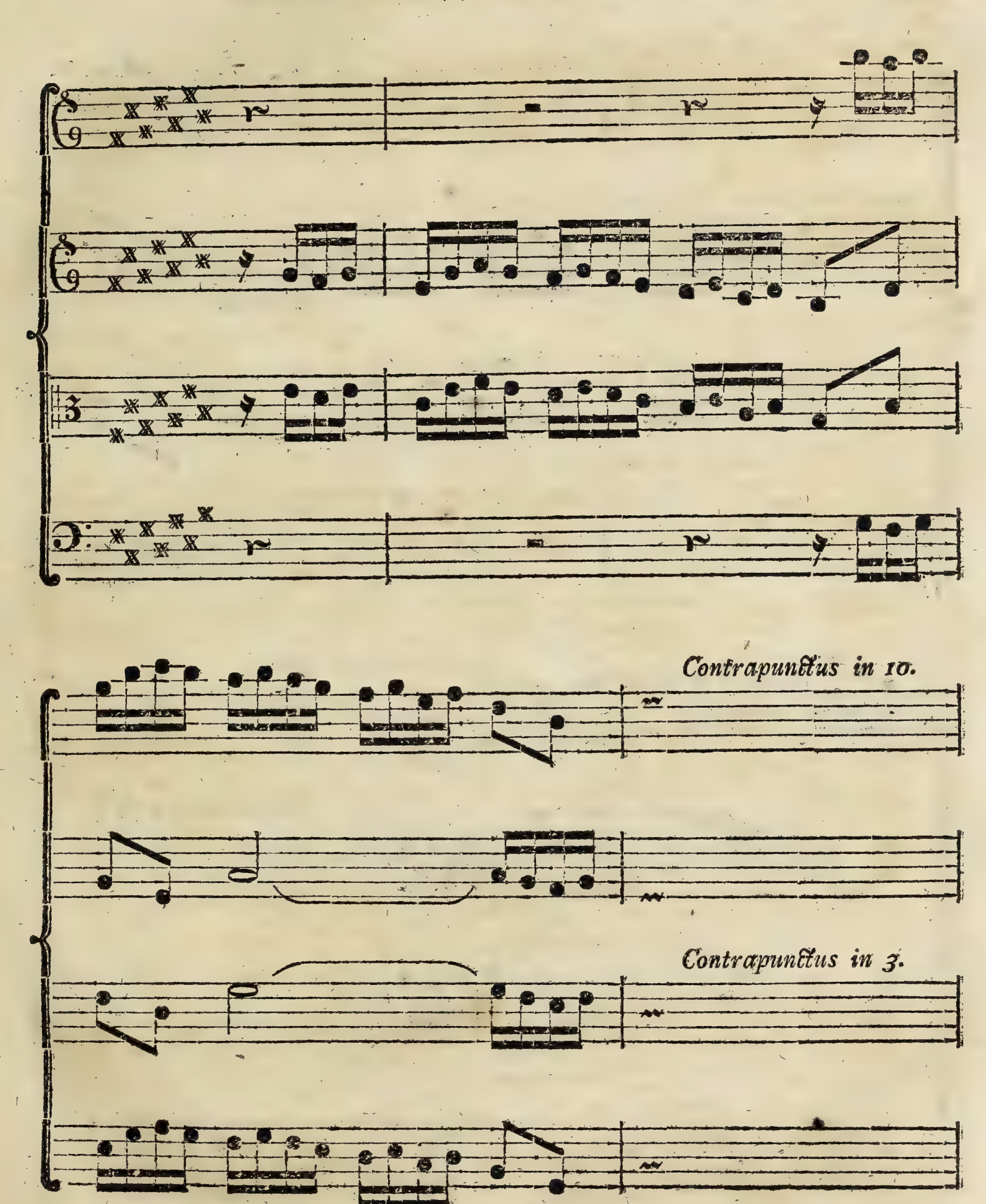
Daß der Contrapunct in der Decime zu Beyfügung mehrerer Stimmen über den in der Duodecime großen Vortheil habe, kann man auch daraus sehen, daß

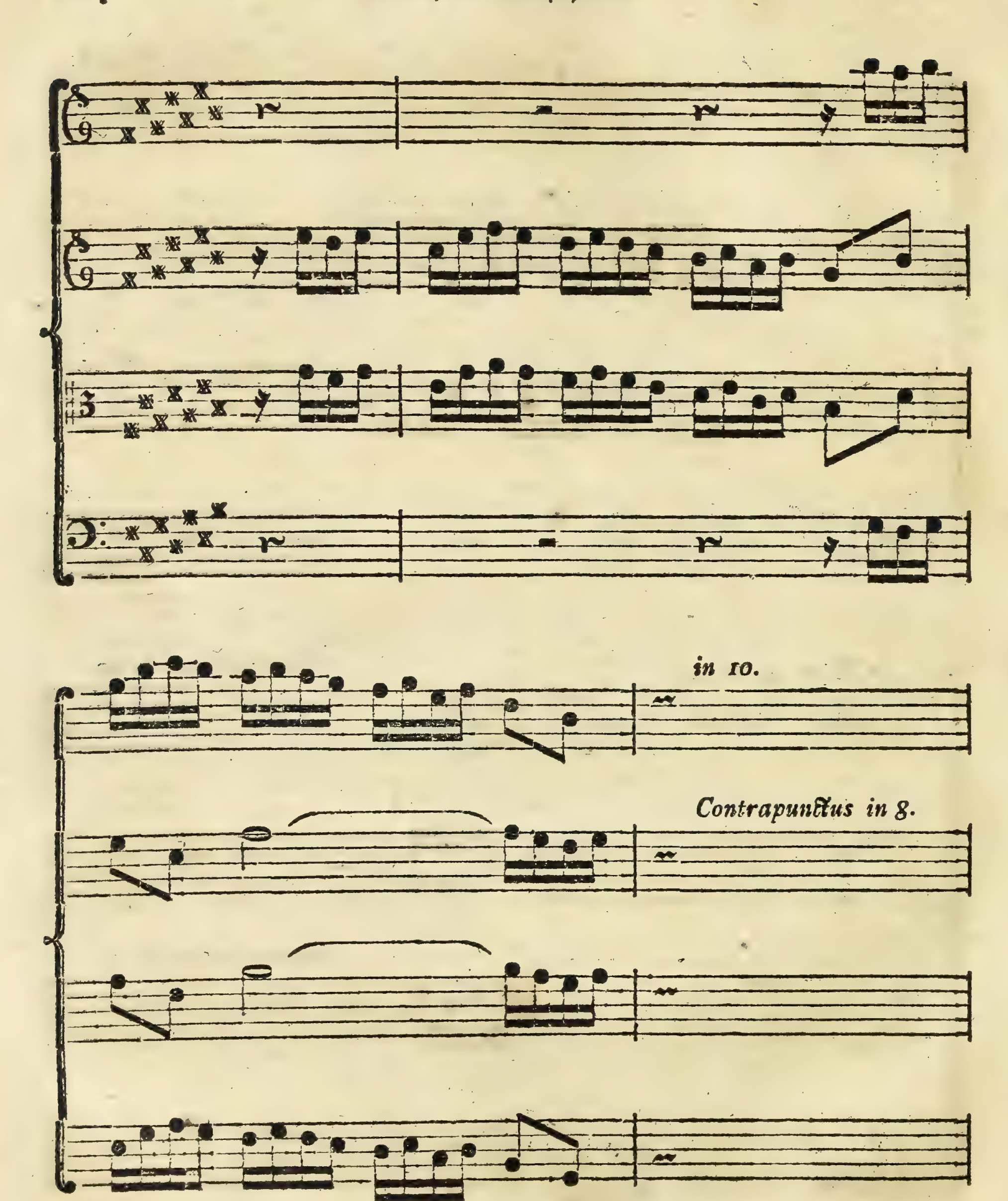
daß im ersten Fall die äußersten Stimmen nothwendig, wegen der darin erlaubten Sexten ungleich angenehmer werden, als im andern Fall, wo in den äußersten Stimmen fast keine andere Consonanzen, als Quinten und Octaven vorkommen.

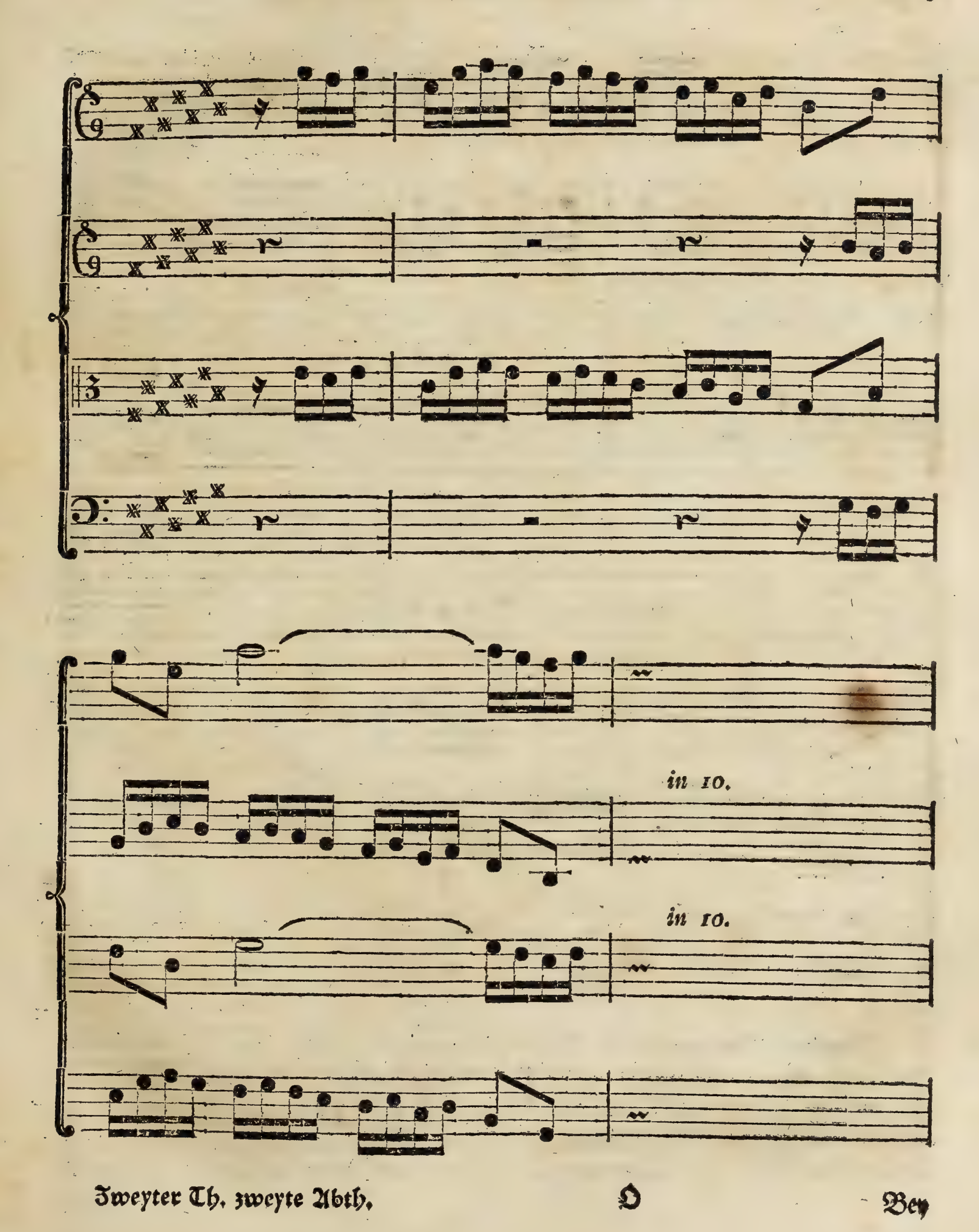
Daß es fast jederzeit möglich sey, aus einem zweystimmigen Satz in dem Contrapunct der Decime, einen drey- und vierstimmigen Satz zu machen, kann man aus dem vorhergehenden zweystimmigen Exempel aus dem Cis dur ersehen. Ich verfertigte dasselbe zur Umkehrung in den Contrapunct der Decime, ohne alle Rücksicht auf mehrere Stimmen; fand aber sogleich, daß es, ohne etwas darin zu ändern, drey- und vierstimmig zu machen sey, wie hier der Augenschein zeiget.






Contrapunctus in 10.
Contrapunctus in 3.

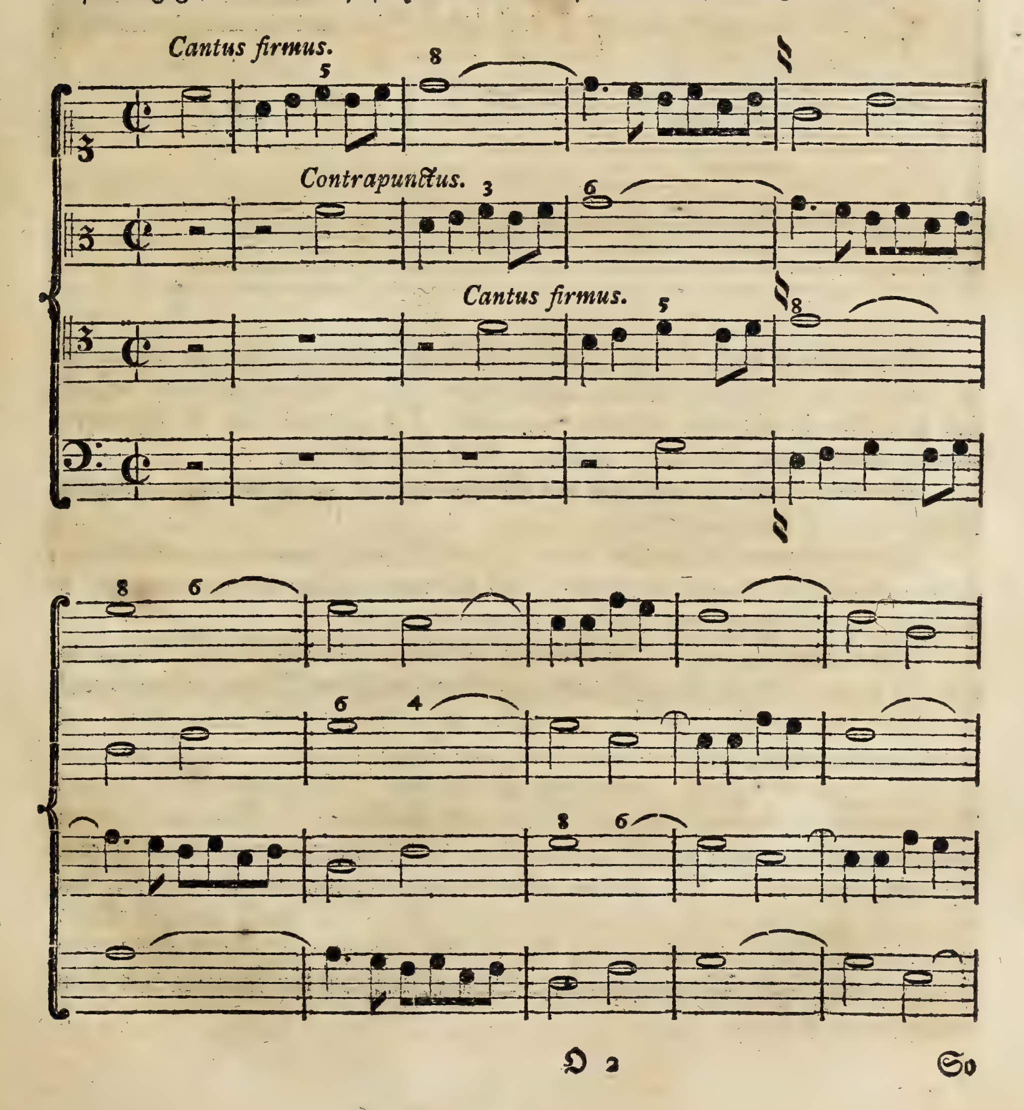

in 10.
Contrapunctus in 8.

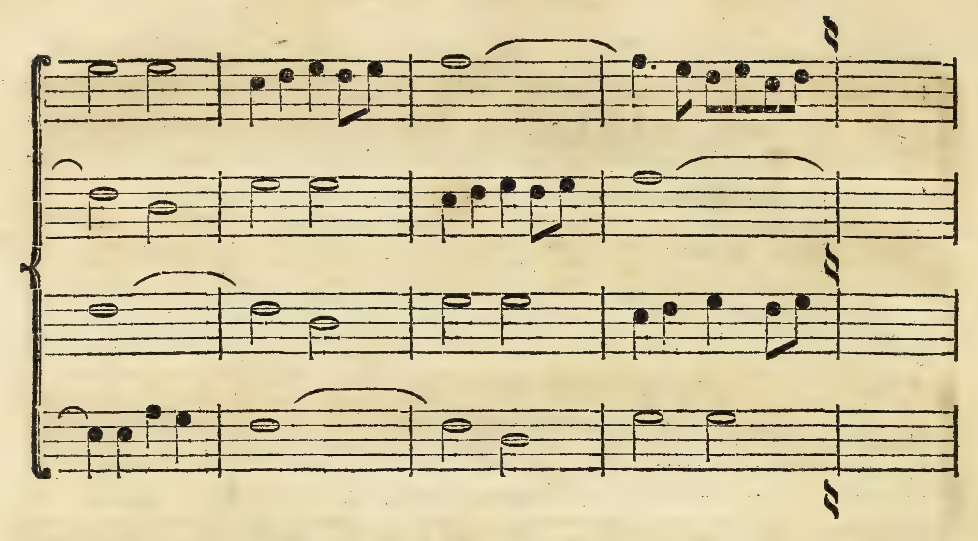

in 10.
in 10.



Bey dem Contrapunct der Octave ist gezeiget worden, wie auf eine leichte Art zwey = drey = und vierstimmige Canones hervorzubringen sind. Bey dem Contrapunct der Decime kann eine Melodie so eingerichtet werden, daß sie zu einem vierstimmigen Canon dienet, in welchem alle Stimmen, jede nach ihrem eigenen Schlüssel, aus einem einzigen Notensystem singen können. Folgendes Bey=

Beyspiel wird die Sache erklären. Der Discant enthält hier den Cantum firmum; wenn nun der Alt, wo er auch eintritt, eben diesen Gesang mit dem Cantu firmo im Contrapunct der Terz singt, der Tenor aber denselben im Contrapunct der Terz gegen den Alt, und endlich der Baß eben denselben in dem gleichen Contrapunct gegen den Tenor, so hat man einen solchen vierstimmigen Canon.



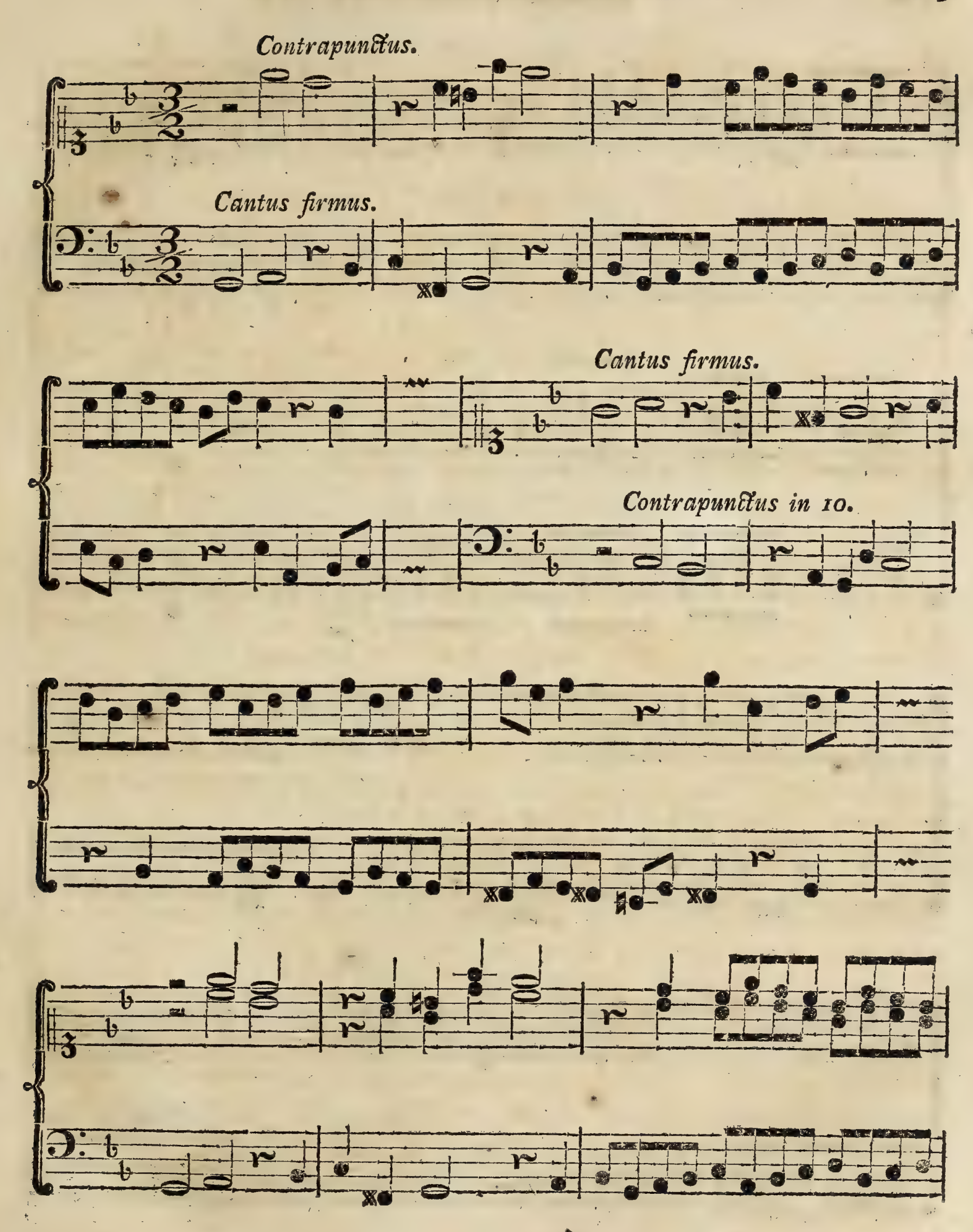


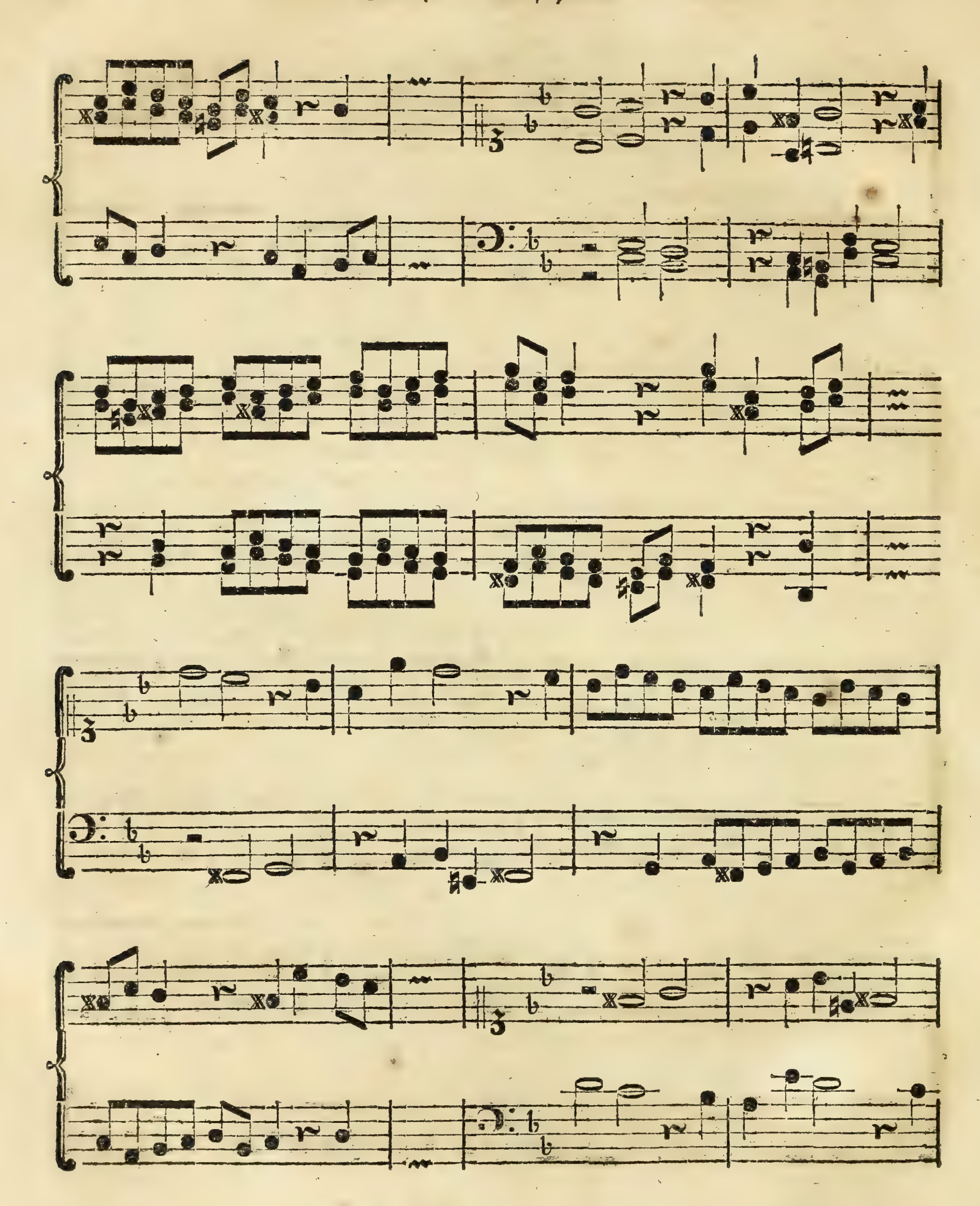
So sinnreich diese Art des Canons ist, so ist doch niemanden zu rathen, seine Zeit mit Verfertigung desselben zuzubringen. Die Gelegenheit dazu ereignet sich bisweilen in einzelnen Stellen von selbst, und alsdenn sind sie angenehm: aber sie durch langes Suchen zu machen, wäre nicht rathsam.

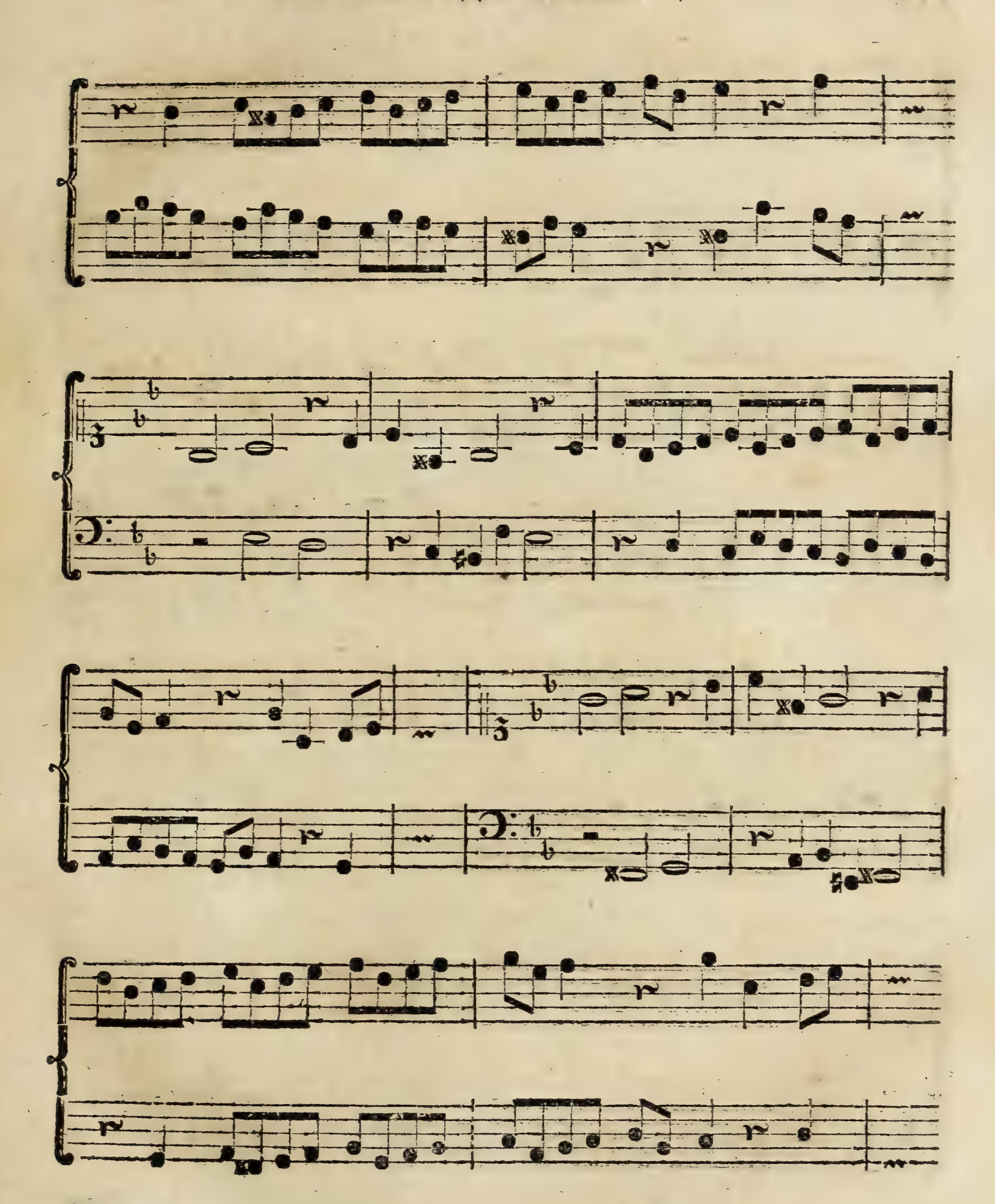
So schwer indessen diese Art des Canons ist, so besitze ich doch eine ganze Masse auf diese Art ausgearbeitet.

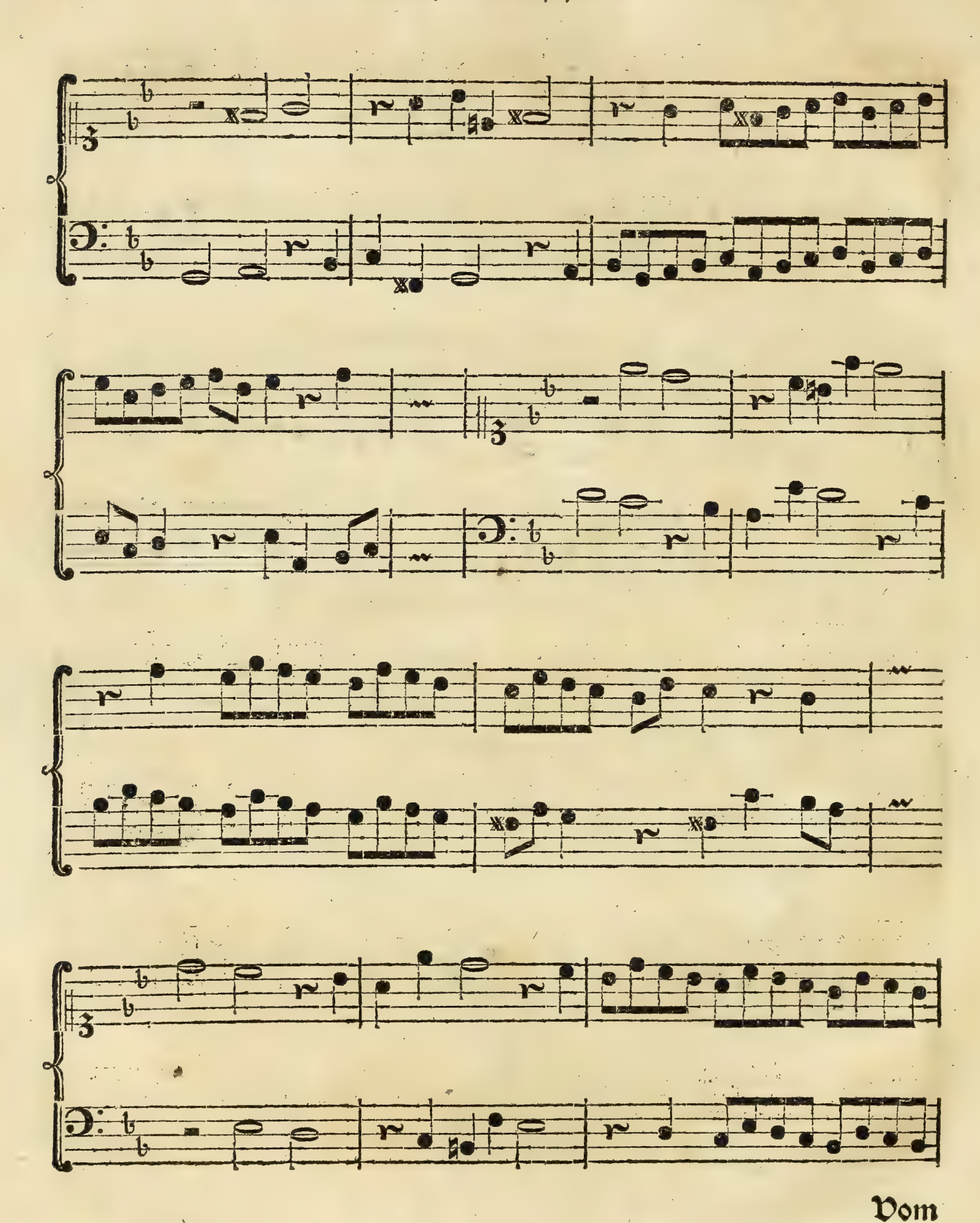
Noch mehrerer Zeitverderb ist es, 2000 Arten Veränderungen über einen Satz von einigen Tacten zu machen, wie der valentinische Contrapunct ist, in welchem weder Gesang noch Verstand angetroffen wird.

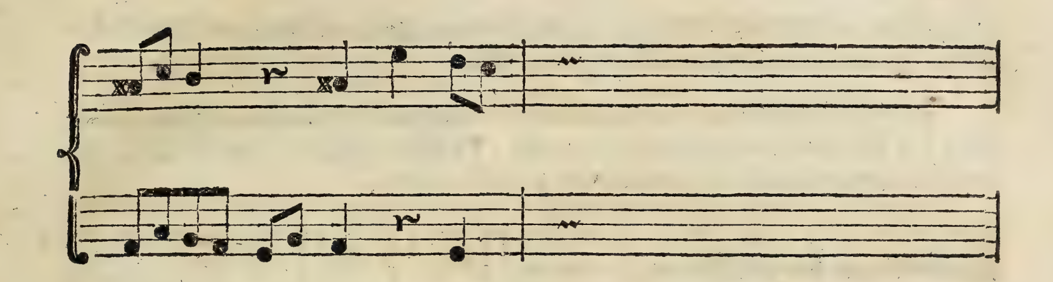
Zum Beyspiel, wie die Versetzungen in diesem Contrapunct vielfältig anzubringen seyen, will ich einen Auszug von einer Bachischen Fuge aus dem B moll anführen, wo der Satz erstlich aus einem zweystimmigen zu einem drey- und vierstimmigen wird, und im Canon um eine Tactzeit später, sowohl im motu recto als contrario gehet. Um der schweren Tonart B moll willen, habe ich diese Versetzungen in leichtere bekannte Tonarten transponiret. Man wird finden, daß bey dem drey- und vierstimmigen Satze der Contrapunct der Decime dazu gebraucht worden ist. Die übrigen zweystimmigen Veränderungen sind meistens durch den Contrapunct der Octave hervorgebracht. Aus diesen wenigen Exempeln wird ein jeder leicht begreifen, daß die Versetzungen in alle Gattungen der Contrapuncte, eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie hervorbringen.


Contrapunctus.
Cantus firmus.
Cantus firmus.
Contrapunctus in 10.



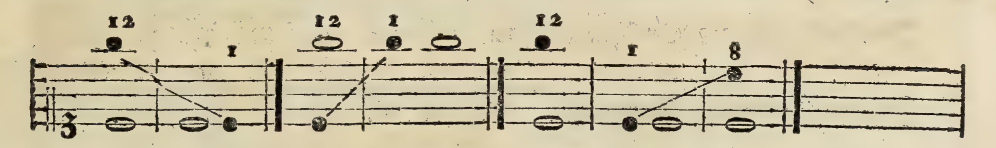






Vom Contrapunct der Duodez und der Quinte.

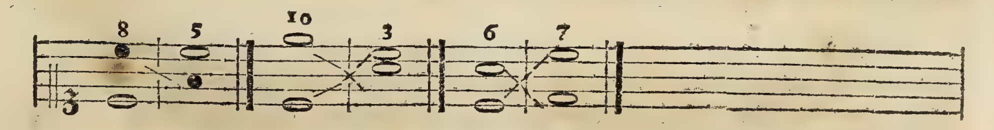
Der Contrapunct der Duodez entstehet, wenn die oberste Stimme zwölf Töne tiefer, oder die untere Stimme zwölf Töne höher gesetzet wird, und die andere Stimme auf ihrer Stelle liegen bleibet.



Setzet man die durch diesen Contrapunct entstandene Stimme wieder um eine Octave zurück, so entstehet dadurch der Contrapunct der Quinte.

Man kann aber den Contrapunct der Quinte auch unmittelbar erhalten, ohne erst durch den Contrapunct der Duodez zu gehen. Nämlich in dem Falle, da die Stimmen weniger als eine Quinte aus einander stehen, können sie so seyn, daß durch die Herauf= oder Heruntersetzung der einen um eine Quinte, eine Umkehrung der Stimmen entstehet.

Wenn der auf diese Weise entstandenen Stimme, die ein Contrapunct in der Quinte ist, die zweyte Stimme um eine Octave entgegen gesetzet wird, so entstehet dadurch ebenfalls der Contrapunct der Duodez.



Man bedienet sich beyder Arten der Versetzungen, nachdem man die Stimmen enge oder weiter von einander haben will.

Um gleich zu wissen, wie durch den Contrapunct der Duodecime die Intervalle bey der Umkehrung verändert werden, verfährt man auf eben die Art, wie bey den vorhergehenden Contrapuncten gezeiget worden.

	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.	13.
Intervalle vor der Umkehrung:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Intervalle nach der Umkehrung:	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Für den unmittelbaren Contrapunct der Quinte dienet folgende Vorstellung, da man von dem Intervall, welches versetzet werden soll, die Zahl 4 abziehet, so zeiget die alsdann übrig bleibende Zahl das nach der Versetzung entstehende Intervall.

Intervalle vor der Versetzung:	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.
	4.	4.	4.	4.	4.	4.	4.	4.
Intervalle nach der Versetzung:	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Wenn aber beyde Stimmen näher als fünf Töne beysammen stehen, so, daß durch die Versetzung in den Contrapunct der Quinte, eine Stimme über die andere tritt, so erkennet man die neuen Intervalle aus folgender Vorstellung:

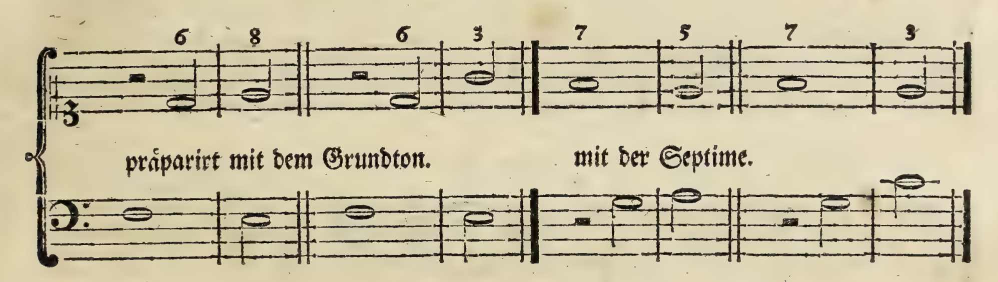
	6.	6.	6.	6.	6.
Intervalle vor der Umkehrung:	1.	2.	3.	4.	5.
Intervalle nach der Umkehrung:	5.	4.	3.	2.	1.

In dem Contrapunct der Duodez kann man Terzen oder Decimen nach einander setzen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung. Da aber in zweystimmigen Sachen schon im einfachen Contrapunct, zu viel Terzen, zumal in gerader Bewegung wiederrathen worden, so muß man nicht, aus Liebe zum Contrapunct, deren zu viel nach einander setzen.

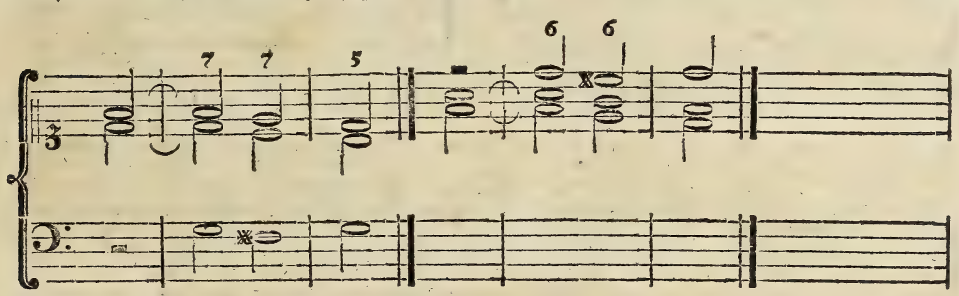
Eine Sexte kann man setzen, wenn entweder sie selbst, oder die Unterstimme präparirt ist, alsdenn muß aber der unterste Ton jederzeit einen Grad abwärts gehen, weil derselbe Ton in der Umkehrung die Septime ist, die jederzeit einen Grad unter sich resolviren muß.

Nach

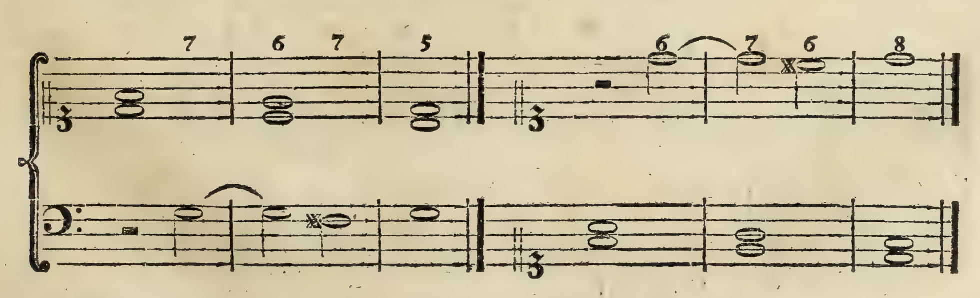
Nach der Sexte ist es gleich viel, ob zum folgenden tiefen Ton in der obern Stimme die Octave oder Terz genommen wird, so wie man nach der Septime in eine Quarte, wo der Baß einen Ton in die Höhe tritt, oder in die Terz, wo der Baß eine Quarte steiget, gehet.

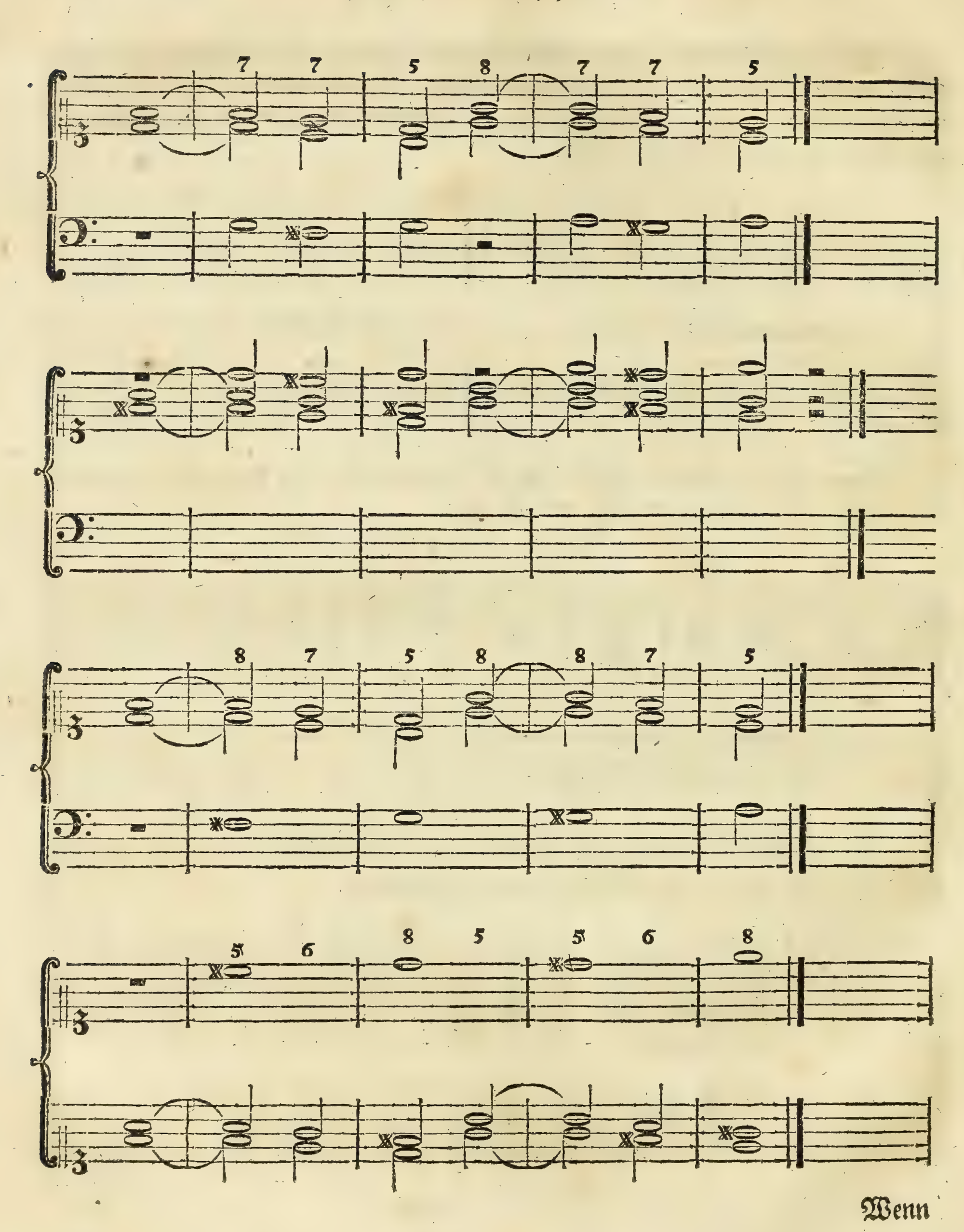


Zwey Sexten können nach einander vorkommen, in dem Fall wo zwey Septimen nach einander zu setzen erlaubt sind.



Hier geschiehet eine doppelte Umkehrung: 1) der Ober- und Unterstimme in die Duodez, und 2) der Mittelstimme in die Quinte.

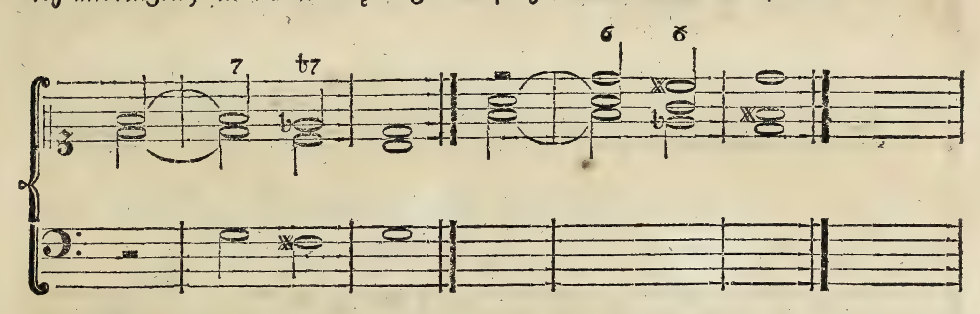




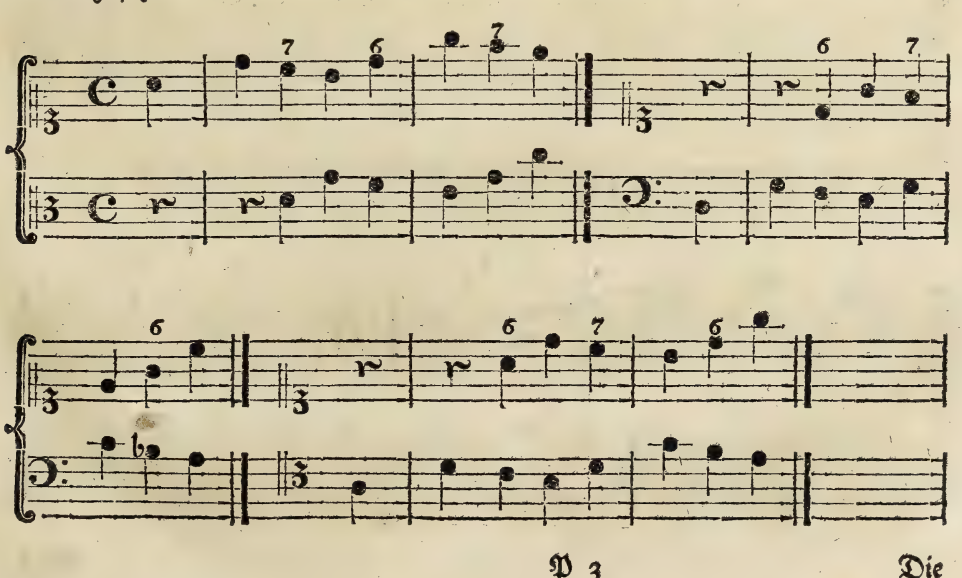
Wenn

Wenn man die verminderte Octave zu setzen erlaubet, wovon man sogar von Graun Beyspiele findet, ob er gleich, auch im reinen Satze des Opernstyls, sehr genau war, so läßt sich dieselbe auch im Contrapunct der Duodez anbringen; in der Umkehrung wird sie zur übermäßigen Quinte.

Mit wenigerm Bedenken kann man die übermäßige Sexte als die verminderte Octave setzen, und auch dieselbe im galanten Styl im Contrapunct der Duodez anbringen; in der Umkehrung wird sie zur verminderten Septime.



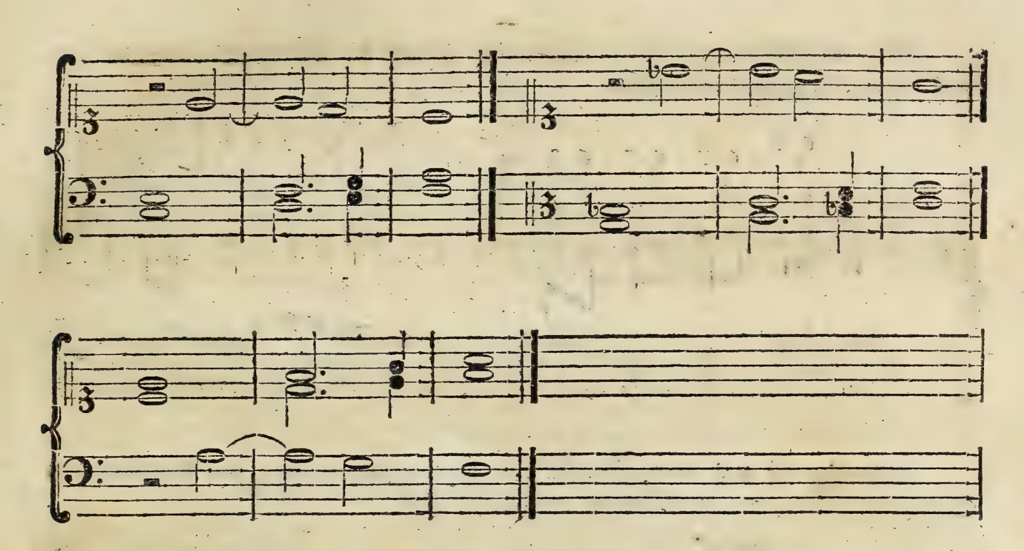
Im galanten oder freyen Styl wird die Septime öfters ohne Präparation frey angeschlagen; in diesem Fall kann man sie auch in dem Contrapunct der Duodez setzen.



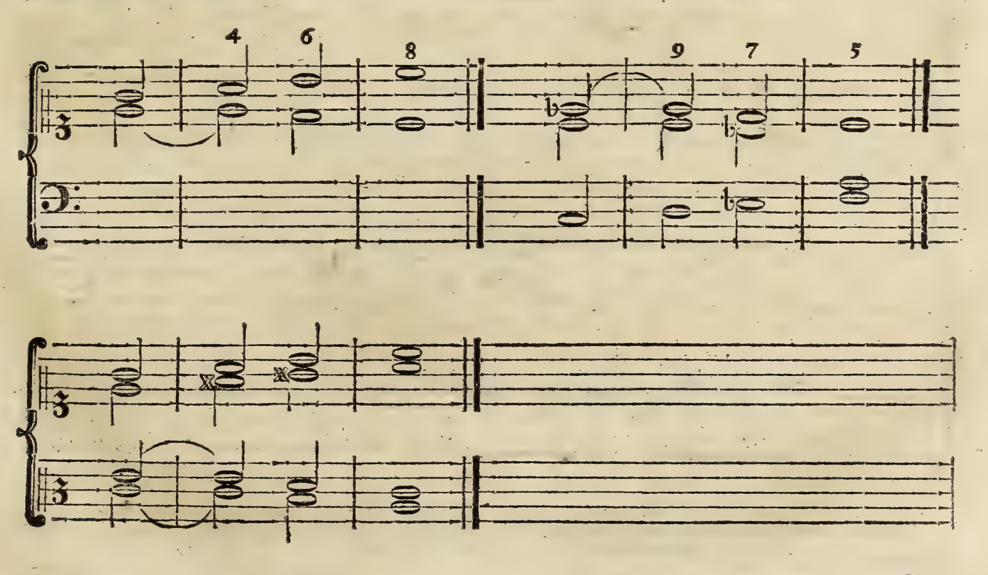
Die Septime kann auch im Transitu irregulari vorkommen, entweder gebunden oder im freyen Anschlag.

Dieses ist nur von einem geschwinden Allabreve = Tact zu verstehen.





Weil nach der None, wenn der Baß darauf einen Grad in die Höhe steiget, die Septime frey angeschlagen wird, so kann auch die Sexte nach einer vorhergewesenen Quarte aus dem Secunden=Accord frey anschlagen.

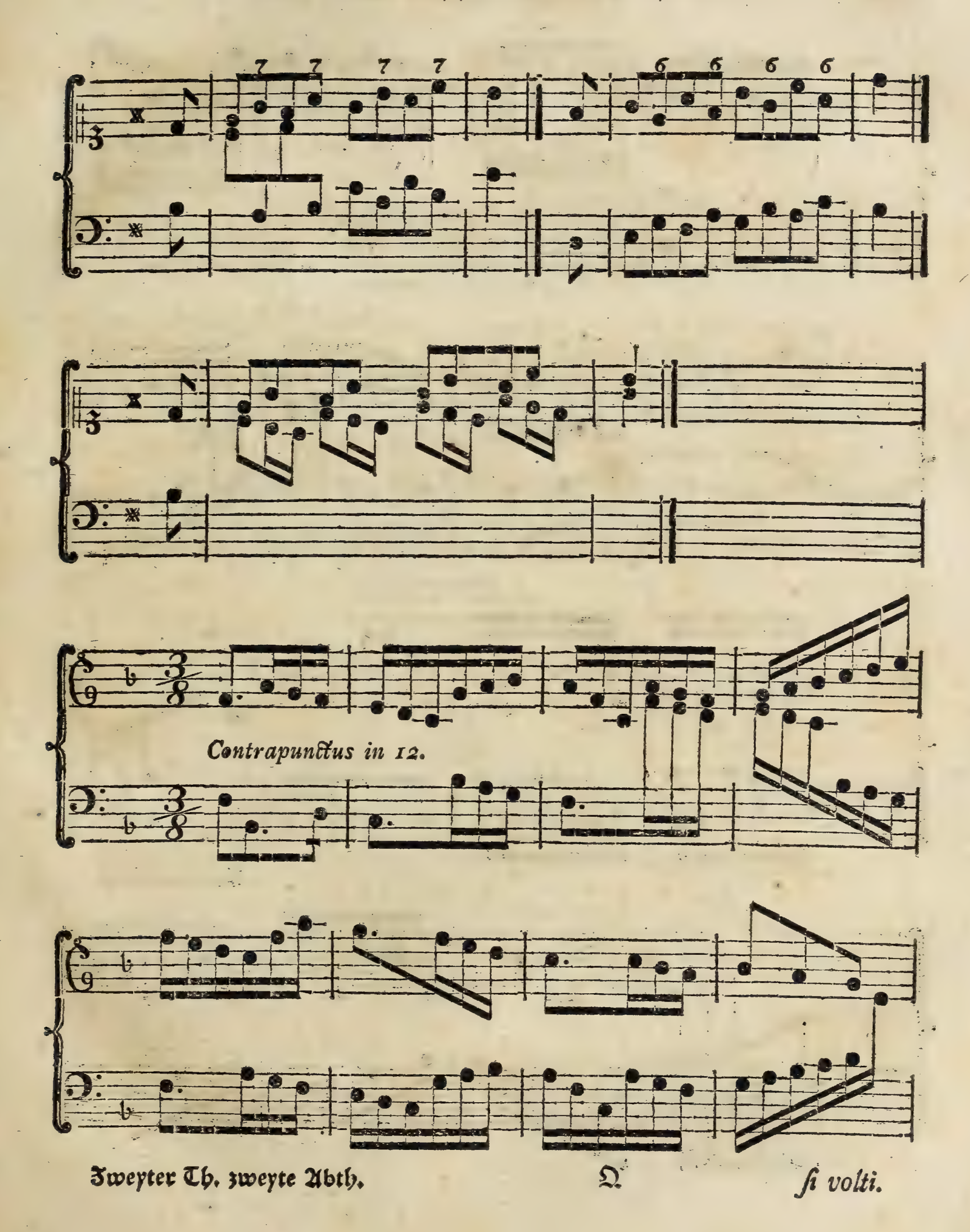


Bey mehrstimmigen Sätzen lassen sich sowohl die Sexte als Septime noch verschiedentlich anders anbringen.



Folgendes ist aus einer Sonate von Händel genommen, wo Septime und Sexte im Contrapunct der Duodez angebracht sind.

Frey anschlagende Septimen und Sexten finden sich genug in folgendem Exempel.


7 7 7 7
6 6 6 6
Contrapunctus in 12.

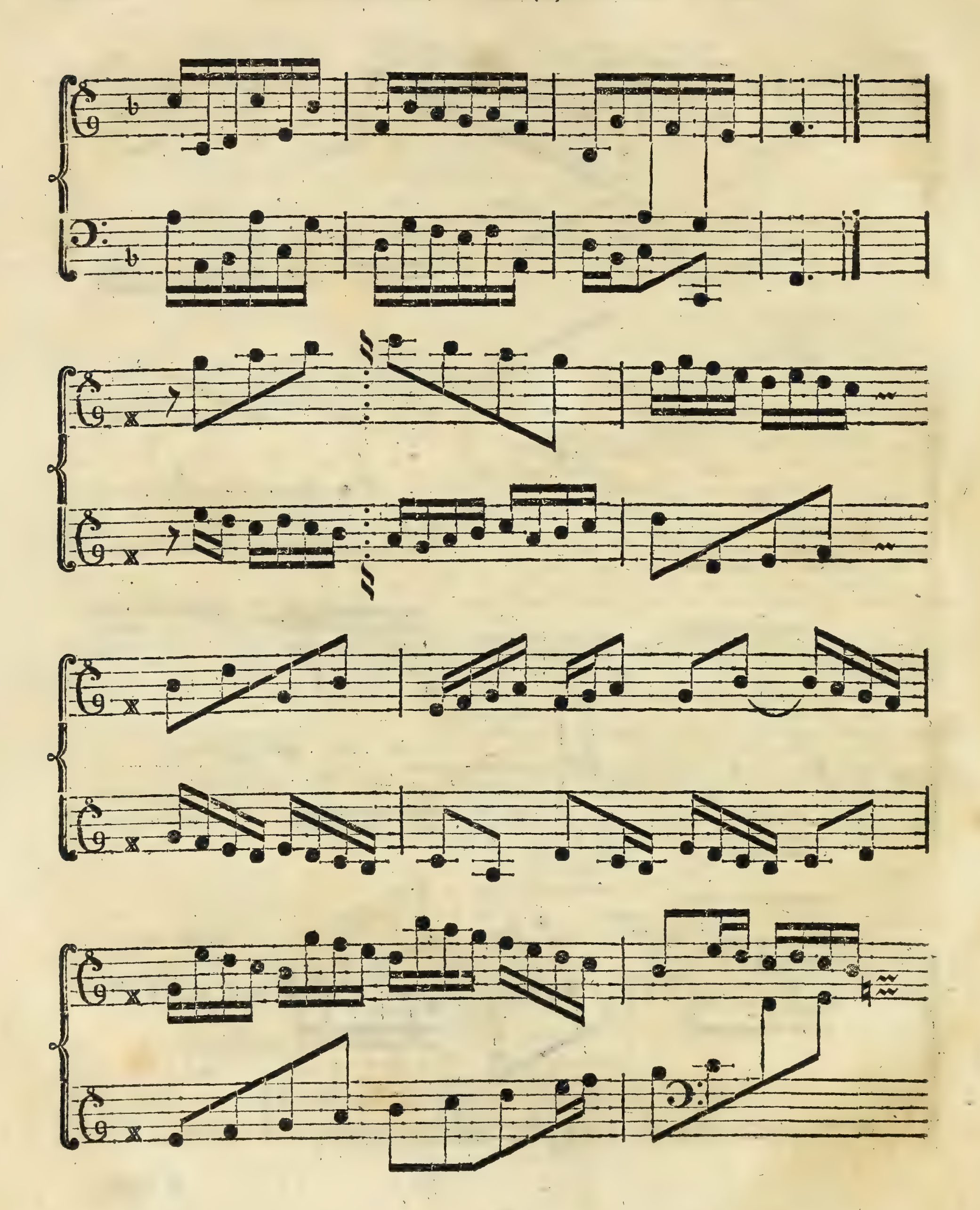



in 12.
in 8.





si volti.





In dem Contrapunct der Duodez lassen sich alle zufällige Dissonanzen anbringen, z. E. 43, 76, 98; nur nicht 65, weil die Septime, die aus der Sexte entstehet, nicht resolvirt. Es ist hier der nämliche Fall mit 65, wie mit 98 im Contrapunct der Octave, und mit 43 bey dem Contrapunct in der Decime.

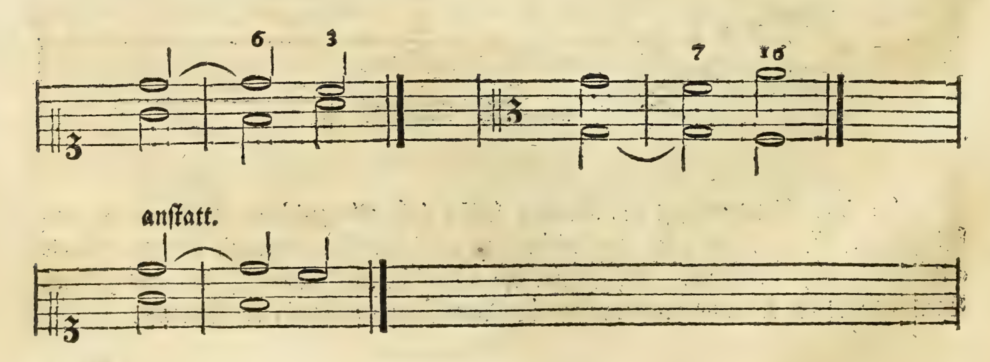
Wenn

in Duodez. 6 5 7 8 unrecht.

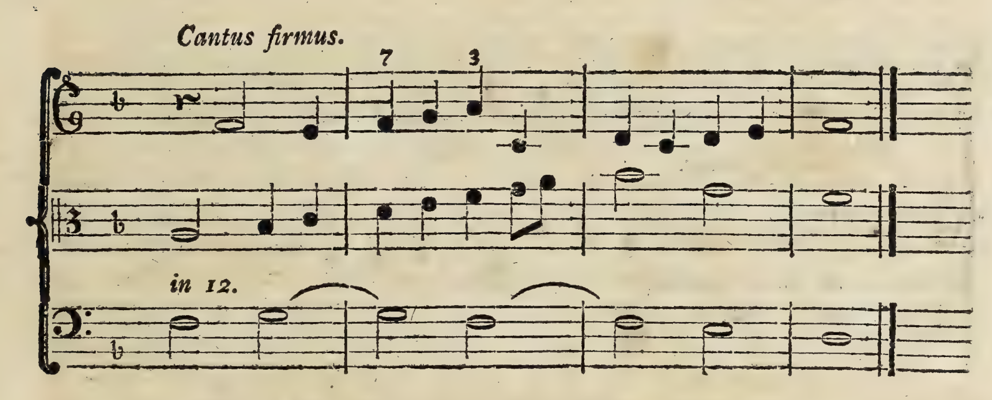
in Octave. 9 8 7 8 unrecht.

in der Decime. 4 3 7 8 unrecht.

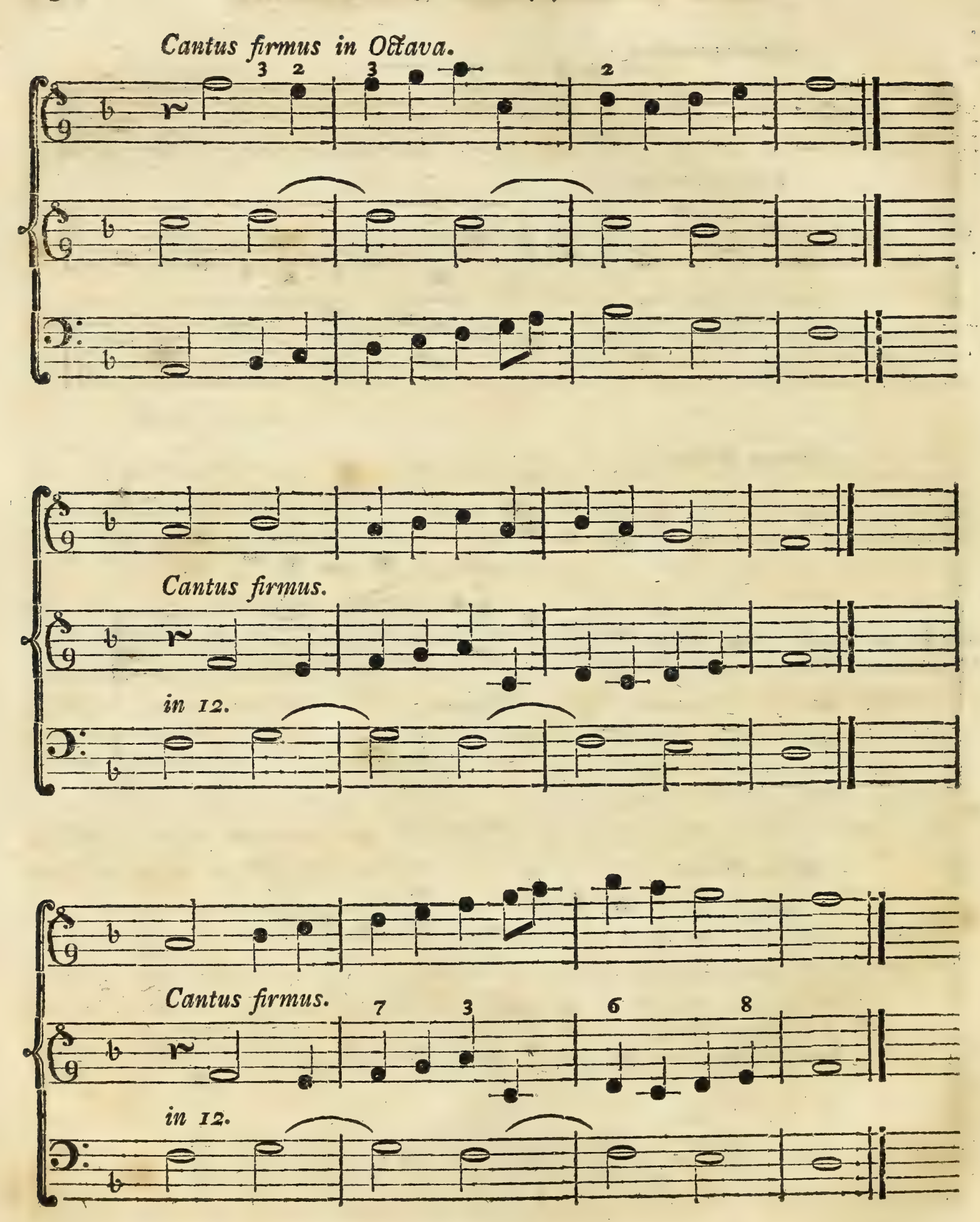
Wenn nach der Sexte der Baß, anstatt liegen zu bleiben, drey Töne in die Höhe steiget, daß eine 3 oder 10 entstehet, so ist die Sexte zu setzen erlaubt, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen.



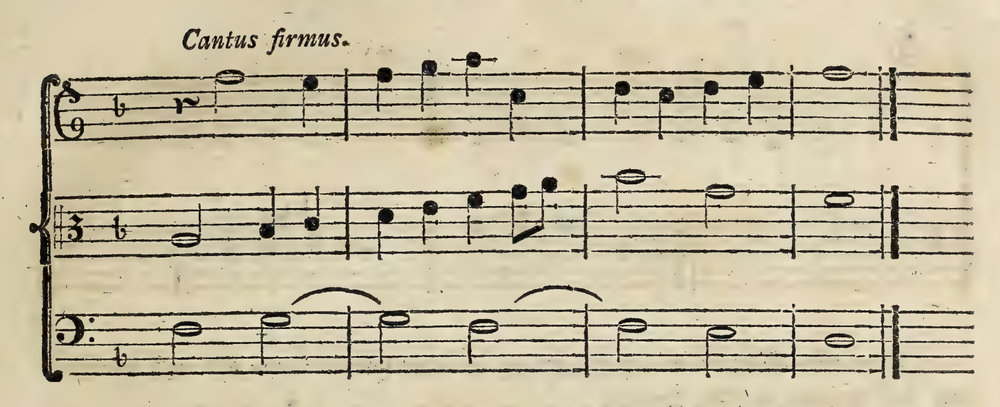

Contrapunctus.
6
3
Cantus firmus.


Cantus firmus.
7
3
in 12.


Cantus firmus.
7 6
7
3
6
8
in 12.

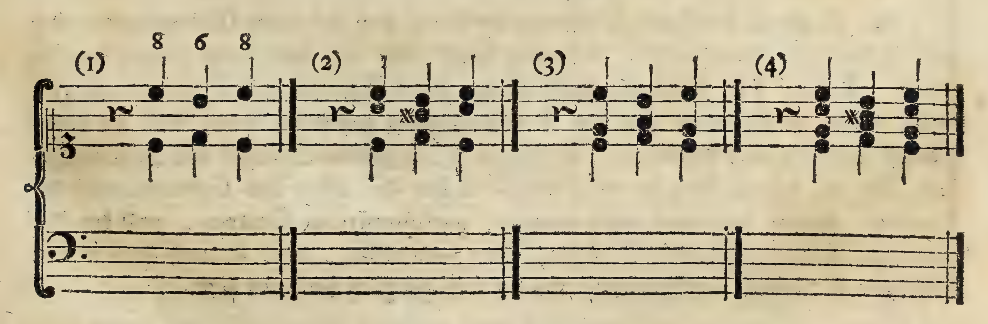

Cantus firmus in Octava.
3 2
3
2
Cantus firmus.
in 12.
Cantus firmus.
7
3
6
8
in 12.

Weil



Weil in dem Contrapunct der Duodez, Terzen nach einander zu setzen erlaubt ist, so ist er nicht allein beynahe so leicht, wie der Contrapunct der Octave, sondern ein in der Duodez gesetzter zweystimmiger Satz kann auch eben so angenehm und harmonisch, wie der in der Octave, gemacht werden. Nur, wenn dieser Contrapunct so behandelt wird, daß er vielstimmig gemacht werden kann, in welchem Fall, wie ich oben angemerkt habe, zwey Terzen nach einander vermieden werden müssen, wie im Contrapunct der Decime, in diesem Falle, sage ich, wird der zweystimmige Satz sehr elend; weil alsdenn fast lauter vollkommene Consonanzen, nämlich Octaven und Quinten, obgleich wechselsweise, vorkommen, die doch in einem zweystimmigen Satze sehr fehlerhaft sind.

Man verbietet auch gemeiniglich eine Sexte zu setzen, wenn der zweystimmige Satz vierstimmig soll gemacht werden; allein, diese Regel ist nicht allemal nothwendig, wie aus folgendem Exempel zu ersehen.



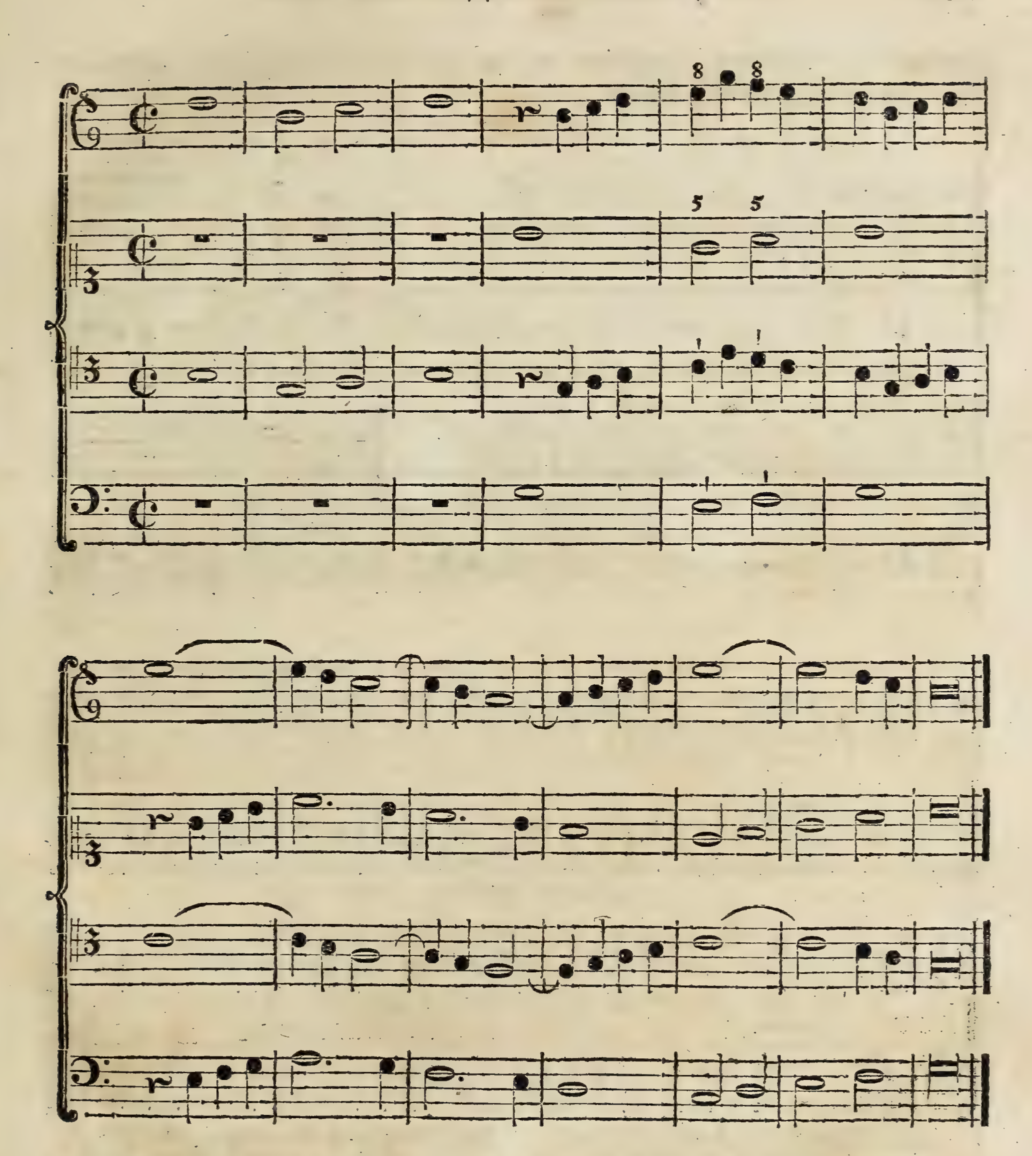


Das erste Exempel ist der Hauptsatz, welcher sowohl drey= als auch vierstimmig soll gemacht werden können.

Bey (2) ist der Oberstimme eine Terz beygefüget, bey (3) der Unterstimme, um einen dreystimmigen Satz zu haben, und bey (4) beyden Stimmen eine Terz beygefüget, um es vierstimmig zu haben. Bey (5) ist der erste zweystimmige Satz in den Contrapunct der Octave umgekehrt, bey (6) in die Decime, und bey (7) in die Duodez.

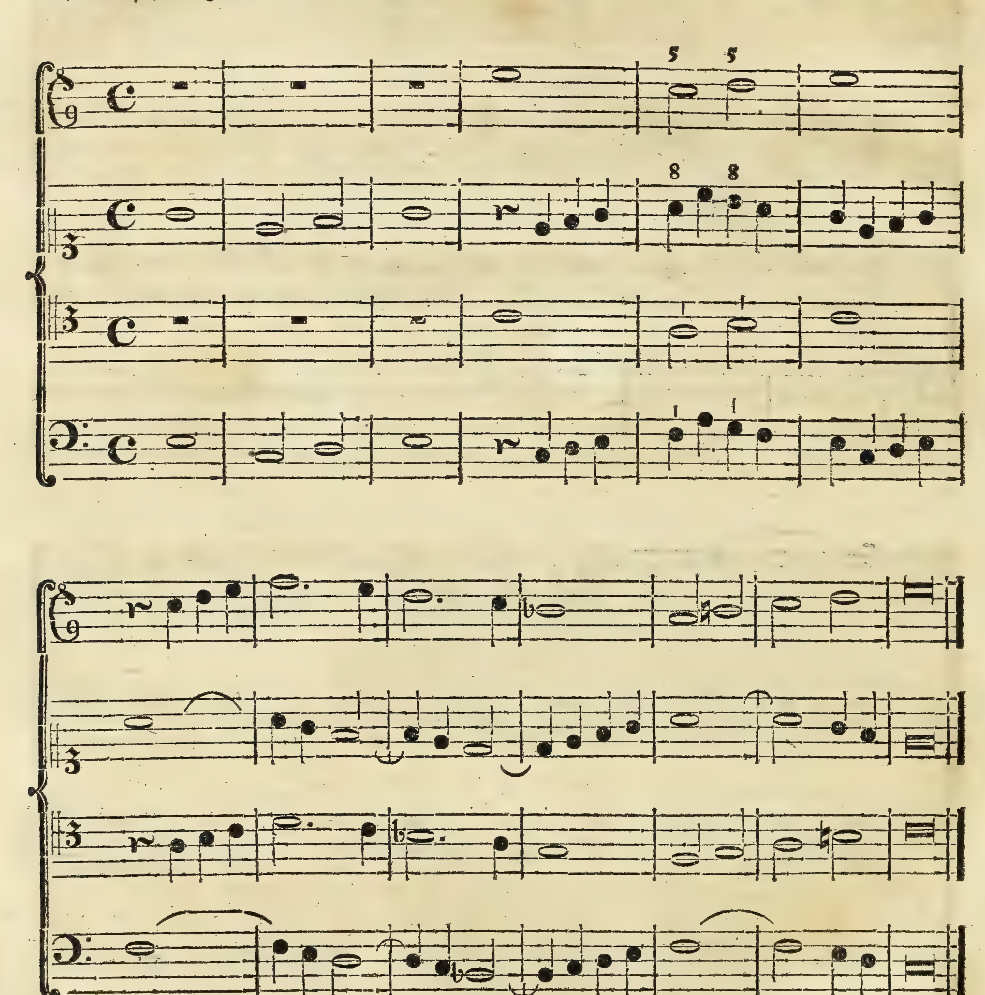
Aus diesem kleinen Satz ersiehet man, daß alle drey Hauptcontrapuncte, als der in Octave, Decime und Duodez, in einer Verbindung mit einander stehen; denn schon bey dem vollkommenen Dreyklang können alle drey Arten gemacht werden, z. E. C. E. G. Sowohl C als E lassen sich in den Contrapunct der Octave versetzen, sowohl C als G in den Contrapunct der Duodez, nämlich C aufwärts ins G, abwärts G ins C, und eben so C und G in die Decime, E auch in die Decime auf= und abwärts.

Es ist schon mehrmalen erinnert worden, daß um eines Contrapuncts oder einer andern Künsteley willen, der reine Satz nicht aus dem Auge gesetzet werden müsse. Denn, kein Zuhörer, wenn er mit Eckel Quinten und Octaven nach einander hören muß, wird mit der Entschuldigung zufrieden seyn, daß sie eines Contrapuncts wegen da stehen. Daher ist das gegebene Exempel von Johann Joseph Fux in seinem Gradus ad Parnassum bey der Lehre des Contrapuncts der Duodez, wegen der zwey nach einander vorkommenden Octaven, und bey der Umkehrung vorkommenden Quinten, ganz verwerflich, weil sie noch dazu in den äußersten Stimmen vorkommen, wo sie doch gänzlich verboten sind.



Im fünften Tacte sind nach einander folgende verbotene Octaven im Discant gegen den Baß, und zwischen beyden Mittelstimmen auf eben der Stelle

zwey verbotene Quinten vorhanden, welche mit dem durchgehenden Terzsprunge nicht entschuldiget werden können.

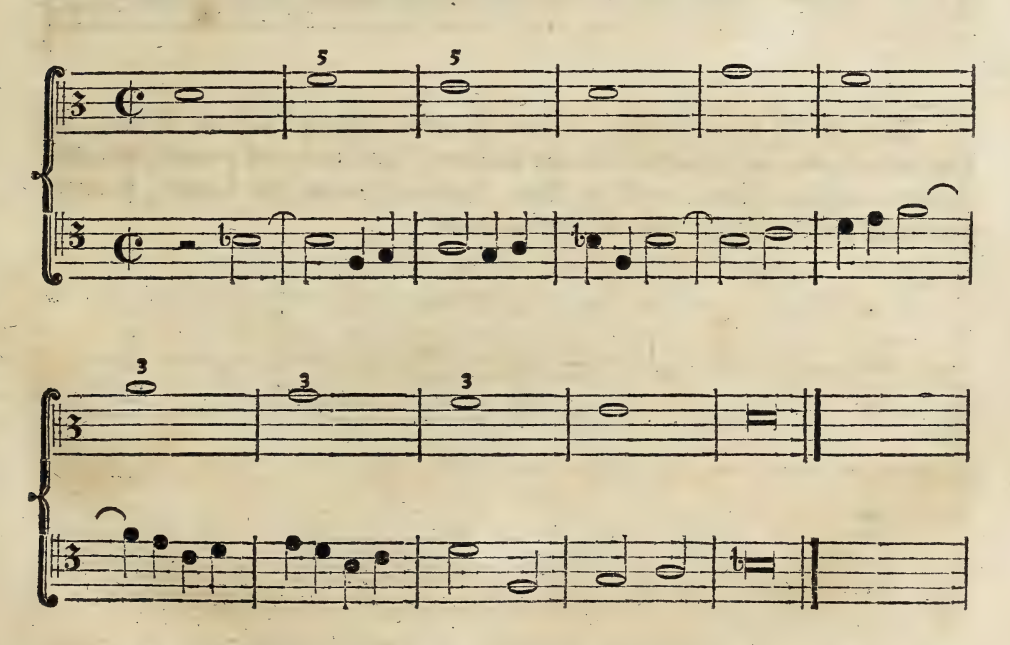


Bey dieser Umkehrung sind nun hier Quinten, wo im ersten Exempel Octaven, und Octaven hier, wo dort Quinten waren. Diese Quinten und Octaven hat Fux selbst sehr nachdrücklich verboten, mit dem Beyfügen, daß ein Terzensprung

sprung sie nicht entschuldige, und daß sie anzusehen, als wenn die durchgehende Note nicht da stünde. Siehe in seiner andern Lection der ersten Uebung.

Bey diesem Verbote erlaubet Fux aber Quartensprünge zur Entschuldigung zweyer Octaven und Quinten; allein, wenn dergleichen in den äußersten Stimmen vorkommen, sind sie dennoch widrig, weil sie immer auf eine gute Zeit des Tactes zu stehen kommen, und die durchgehende Quarte oder Terz, weil sie auf eine leichte Zeit fällt, bemerkt man gar nicht; am besten ist, daß man solche Sätze vermeide.

In der sechsten Lection der fünften Uebung vom doppelten Contrapunct mit der Versetzung in die Decime, giebt Fux ein Exempel, um es aus zweystimmig dreystimmig zu machen; weil nun im 7ten, 8ten und 9ten Tacte, im Niederschlage oder guten Tacttheile, Octaven vorkommen, so ist ein solcher Satz ganz verwerflich, denn selbst die größten und strengsten Componisten haben Octaven und Quinten zuweilen aus Noth nur mit einem Quarten- oder Terzensprung zu verbessern gesucht. In Mittelstimmen braucht man alle diese Subtilitäten nicht.

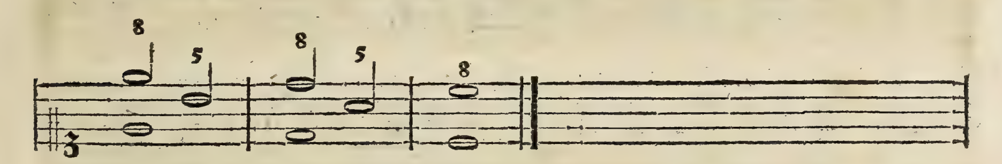


Fux

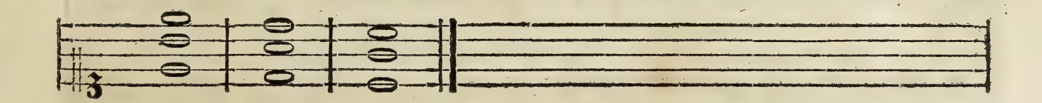
Fux sagt in seiner zweyten Lection der ersten Uebung, daß der Sprung der Terz weder zwey auf einander folgende Quinten, noch zwey auf einander folgende Octaven verhüten könne, weil die Note, die dazwischen in Arsi kommt, so angesehen wird, als wenn sie nicht vorhanden wäre.



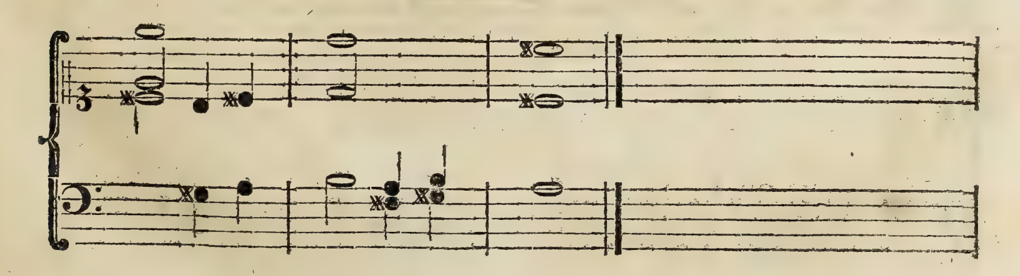
Anstatt dieser verbotenen Terzenfortschreitung erlaubet er den Quartensprung zwischen zwey Octaven, und saget, daß man in der niedrigen Bewegung von einer vollkommenen Consonanz zur andern vollkommenen gehen könne, und daß die Ohren den Ton der ersten Note, in Thesi bey der andern Note, so zu sagen, schon wieder vergessen haben.

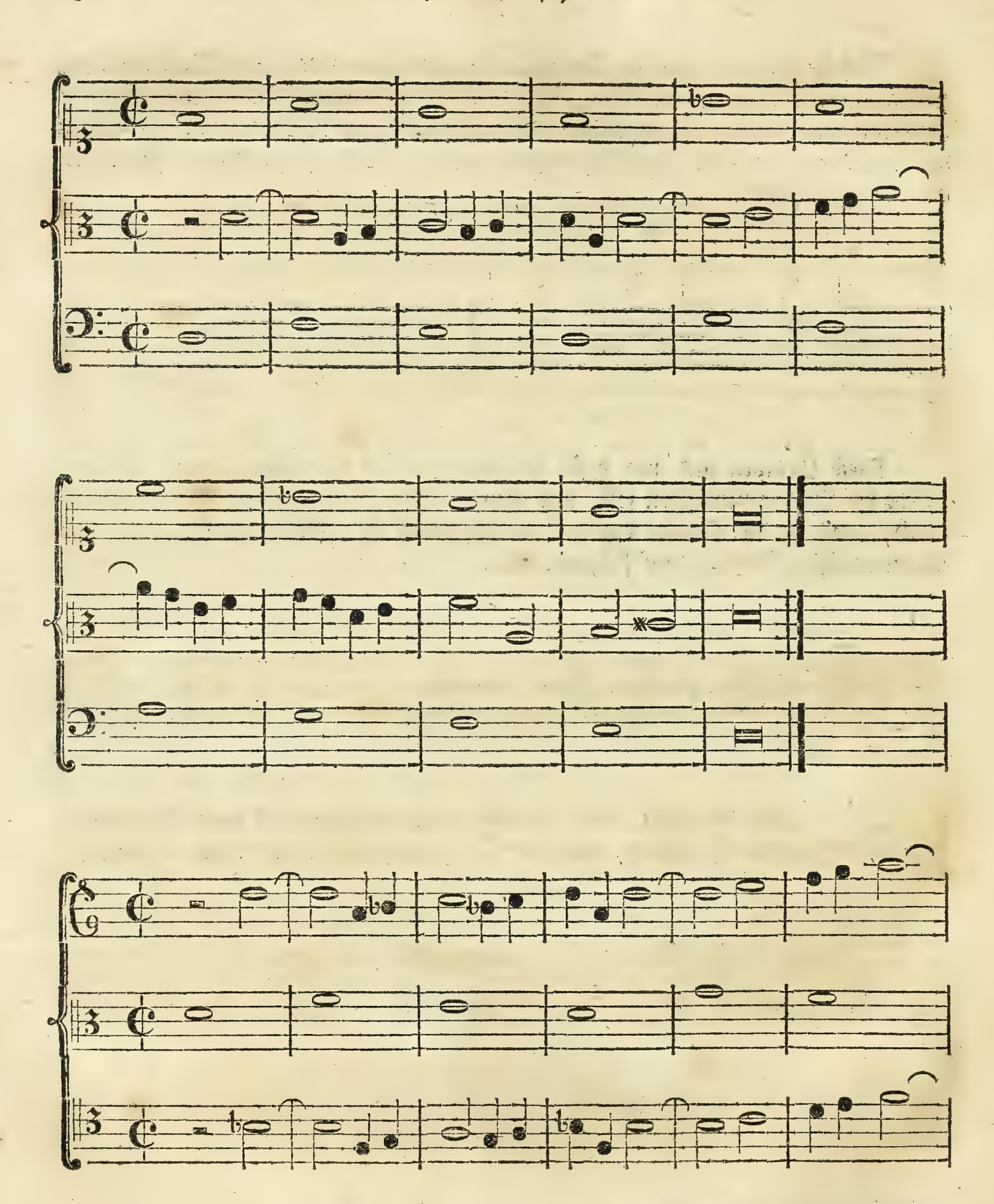


Diese Octaven sind um desto beleidigender für das Ohr, da die Quarte, welche die Octave verbessern soll, aus eben derselben Harmonie entstehet, und dadurch, weil sie die Quinte von der Unterstimme ist, der Satz Octaven- und Quintenmäßig klinget, auf folgende Art:



In den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußersten und einer Mittelstimme, bey veränderter Harmonie, würde der Satz ganz anders und besser ausfallen.





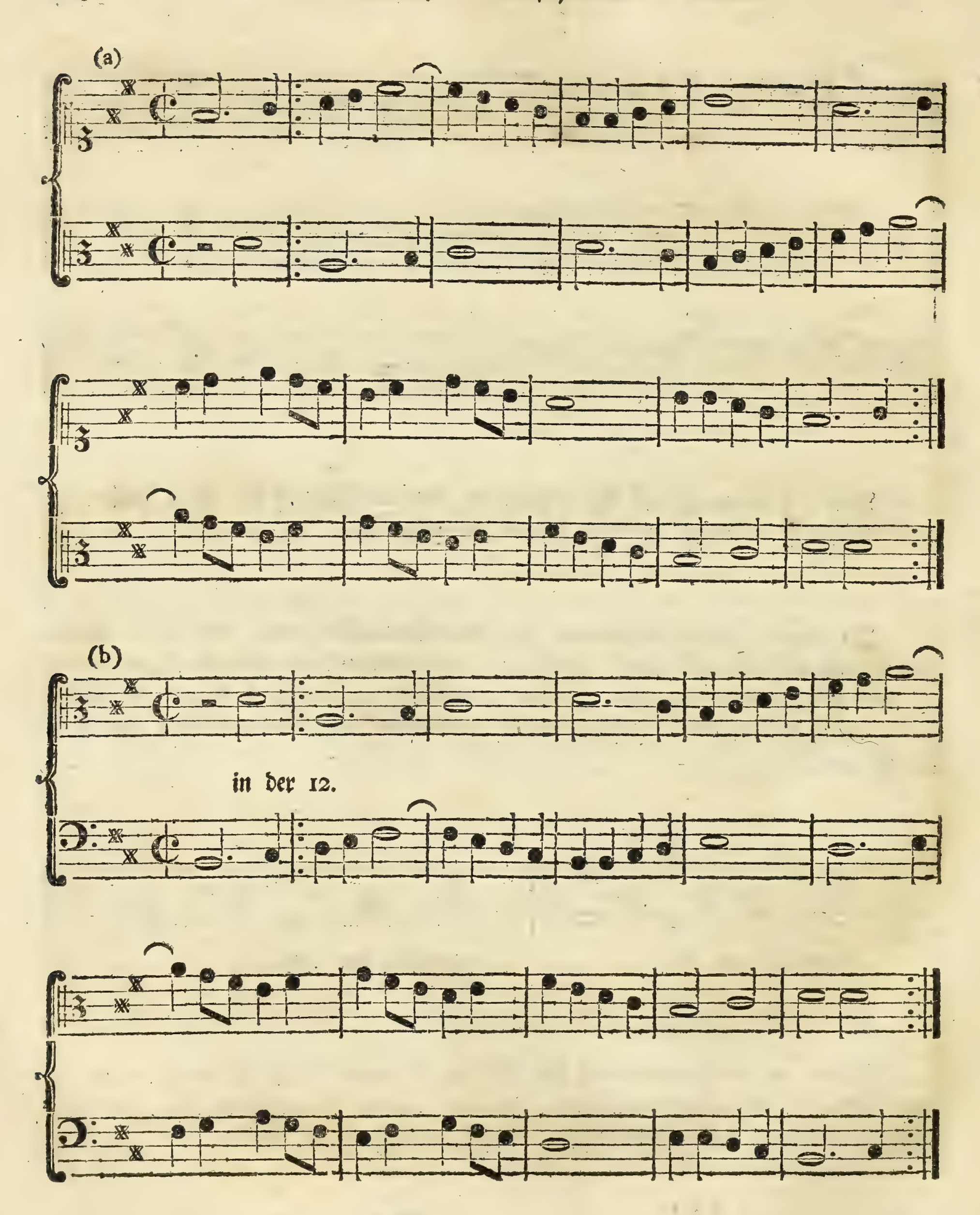


Bey † † ist ein großer Sextensprung, den doch Fux in der ersten Lection der ersten Uebung verbietet, weil es schwer zu singen sey.

In neuern Zeiten trägt man gar kein Bedenken mehr, die große Sexte und vornemlich die aufsteigende zu setzen; nur alsdenn kann sie unbequem zu singen und widrig anzuhören seyn, wenn die aufsteigende durch ein ✕ und die absteigende durch ein ♭ oder ♮ zufällig wird; in diesem Fall können es alle Intervallen werden.



Wenn ein im Contrapunct der Duodez stehender Satz sich auch in die 10, oder nach allen drey Contrapuncten, der 12, 10 und 8 umkehren läßt, so kann jederzeit ein drey= und vierstimmiger Satz daraus gemacht werden.


(a)
(b)
in der 12.

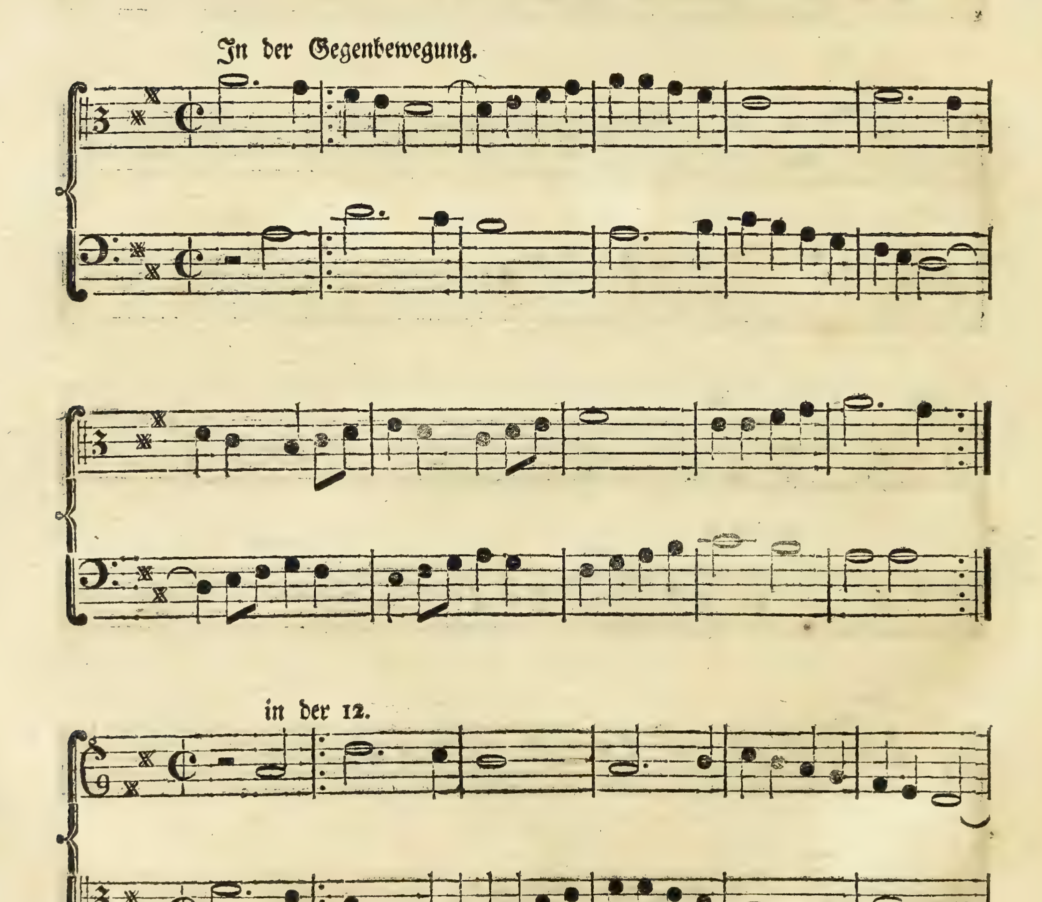

(c)
in der 10.
(d)
(α)
in der 8.

Bey (a) ist der Hauptsatz.

Bey (b) ist die obere Stimme in den Contrapunct der Duodez umgekehrt.

Bey (c) in die 10, und

Bey (d) in die 8.





Sowohl

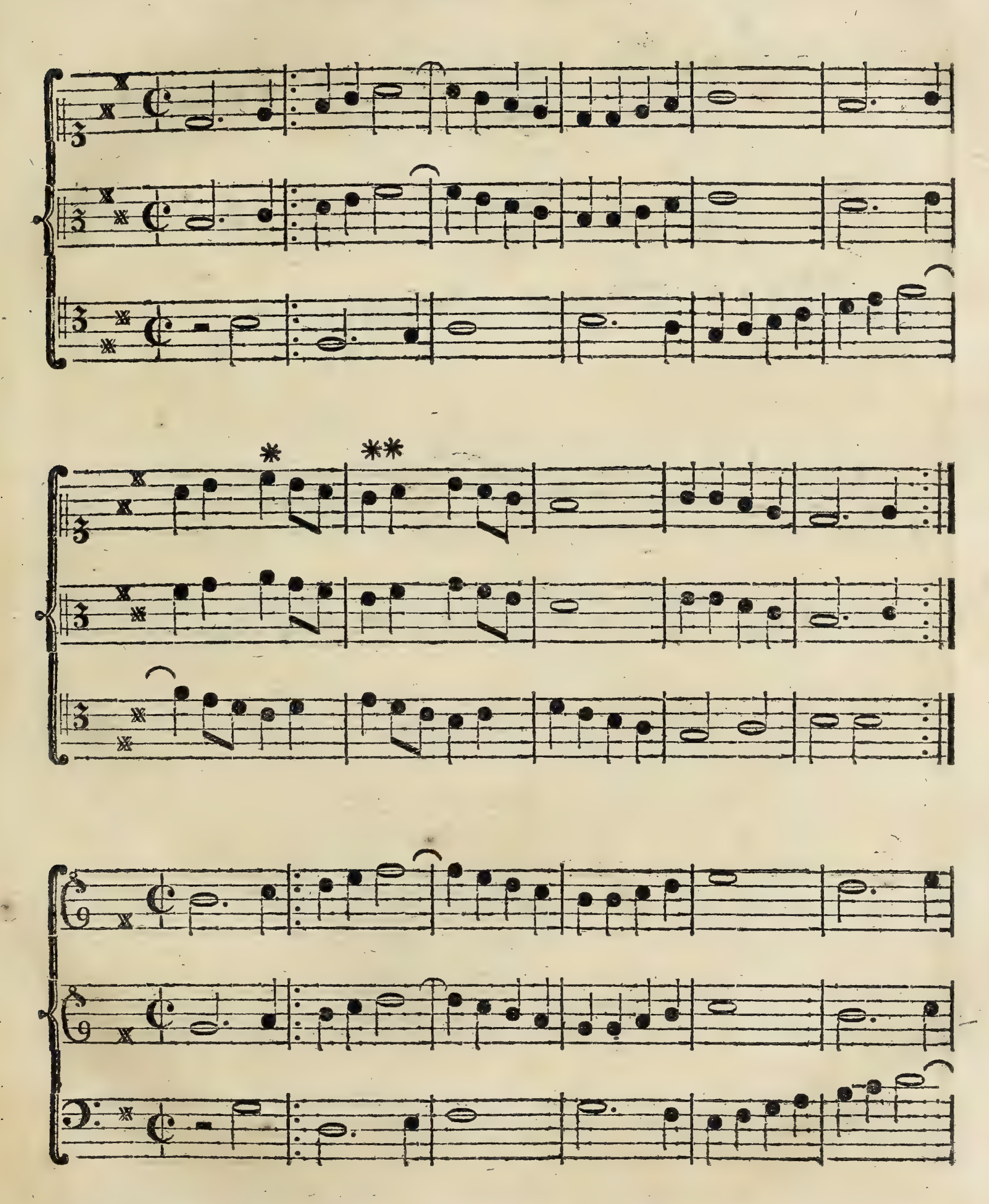


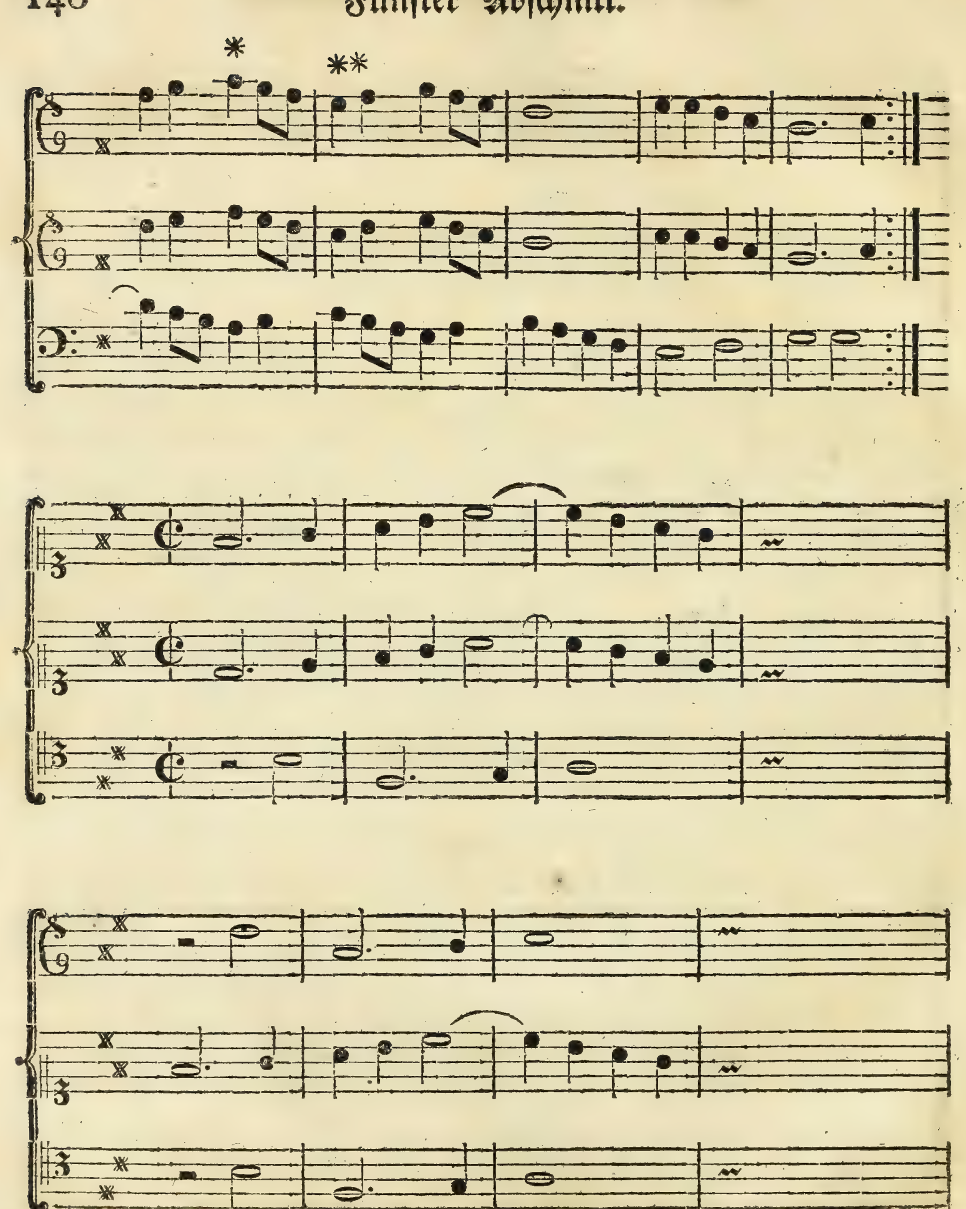
Sowohl die Umkehrung in die Duodez, als auch in die Decime, sind nicht nach der gewöhnlichen Weise, erstere um zwölf, und zweyte um zehn Töne zu der andern bleibenden Stimme, geschehen; sondern, anstatt die obere Stimme um zwölf Töne tiefer zu versetzen, ist sie nur um fünf Töne, und bey dem zweyten Exempel, statt zehn Töne, nur um drey tiefer gesetzet: dagegen aber ist die andere Stimme um acht Töne höher gesetzt worden, wodurch ebenfalls die Intervallen entstehen, welche durch die gewöhnliche Umkehrung in beyden Contrapuncten vorkommen; der Unterschied bestehet nur darin, daß die Umkehrung beyder Arten um eine Octave höher oder tiefer sich unterscheidet.

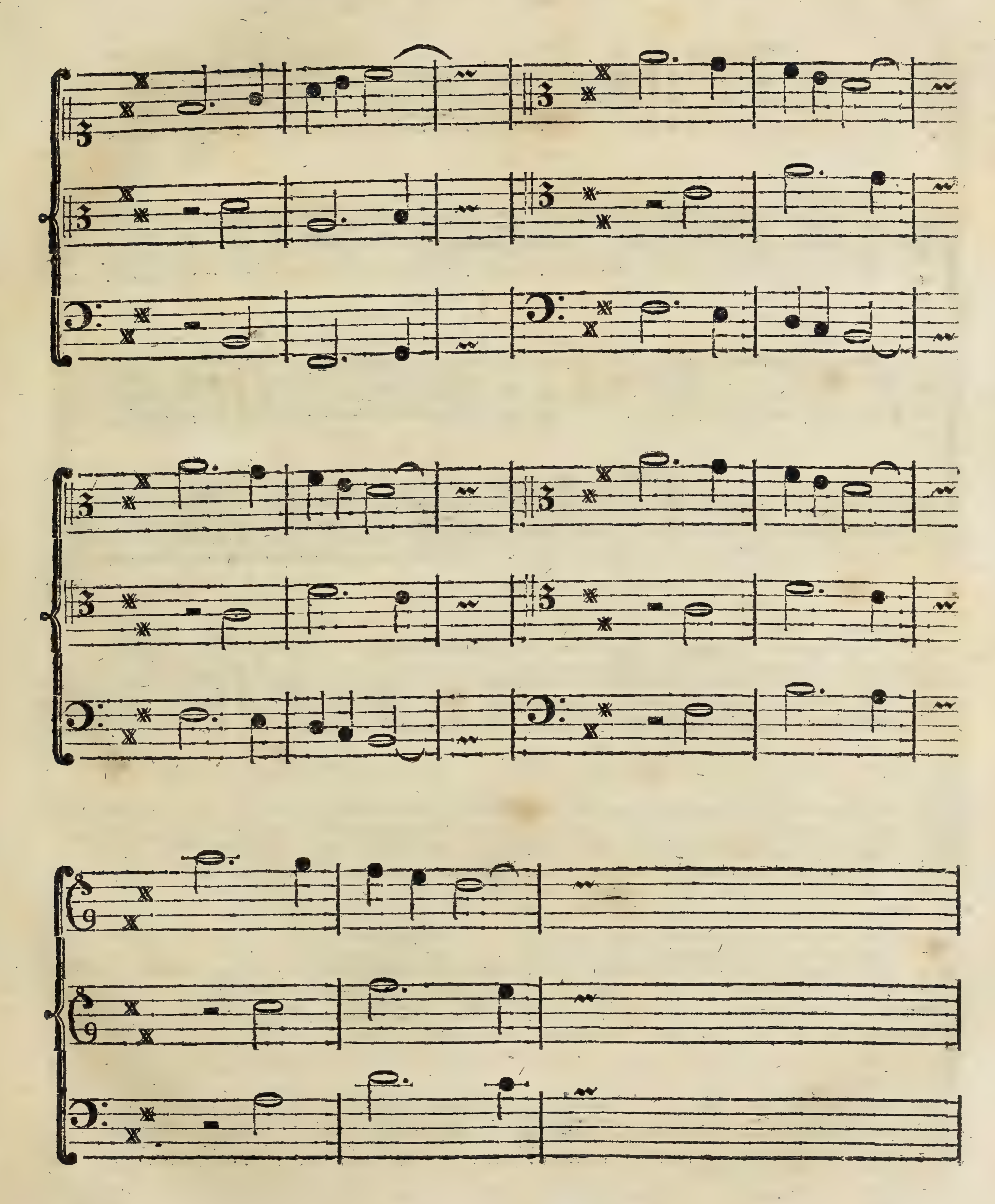
Beyde Exempel bey (α) und (β) sind für einen zweystimmigen Satz ganz verwerflich, wegen der häufig vorkommenden Einklänge und Octaven, die aber alsdenn nur brauchbar sind, wenn sie im drey= oder vierstimmigen Satze angewendet werden.

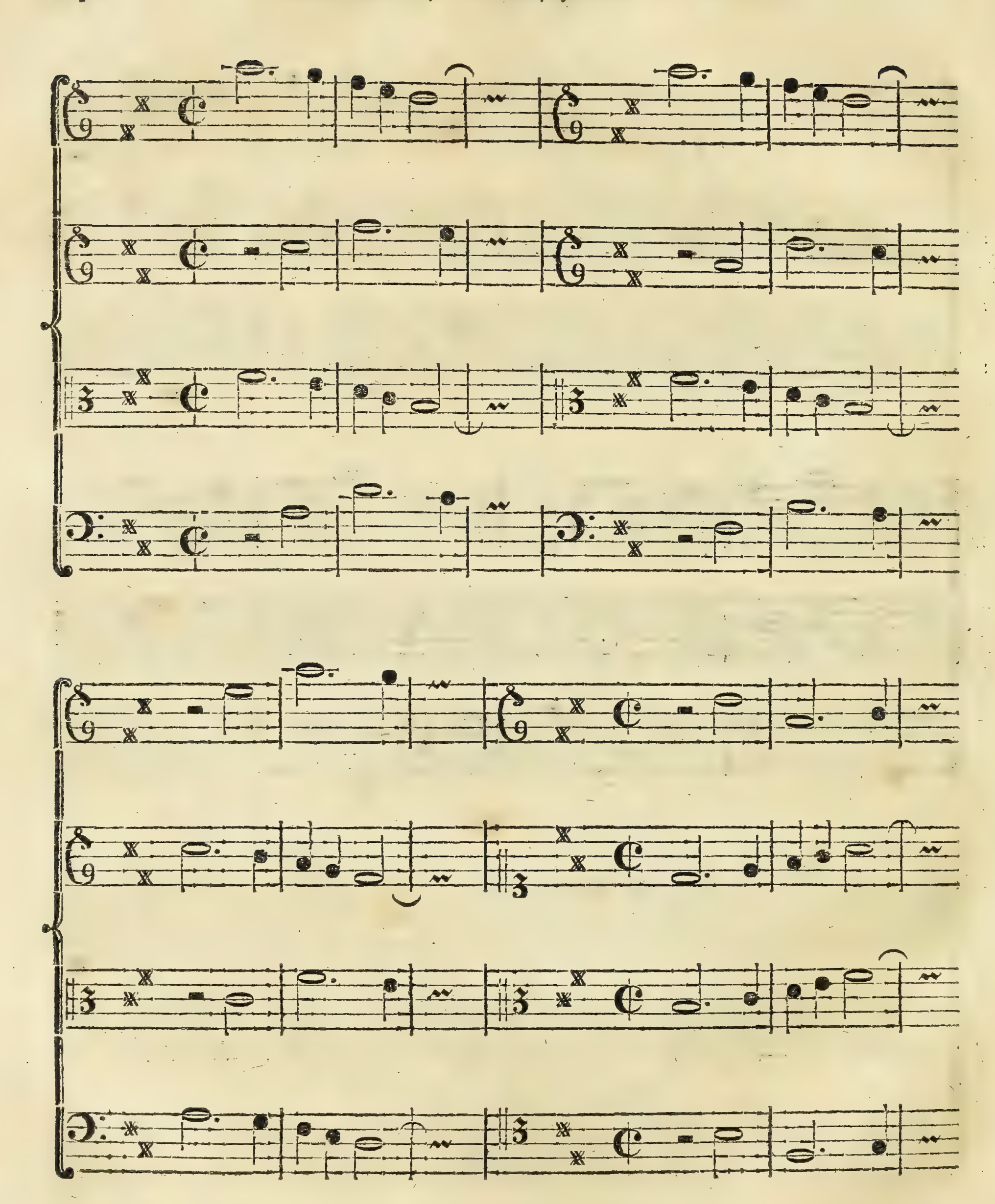
Eben so verhält es sich mit den zweystimmigen Sätzen, in welchen häufige Quinten vorkommen.

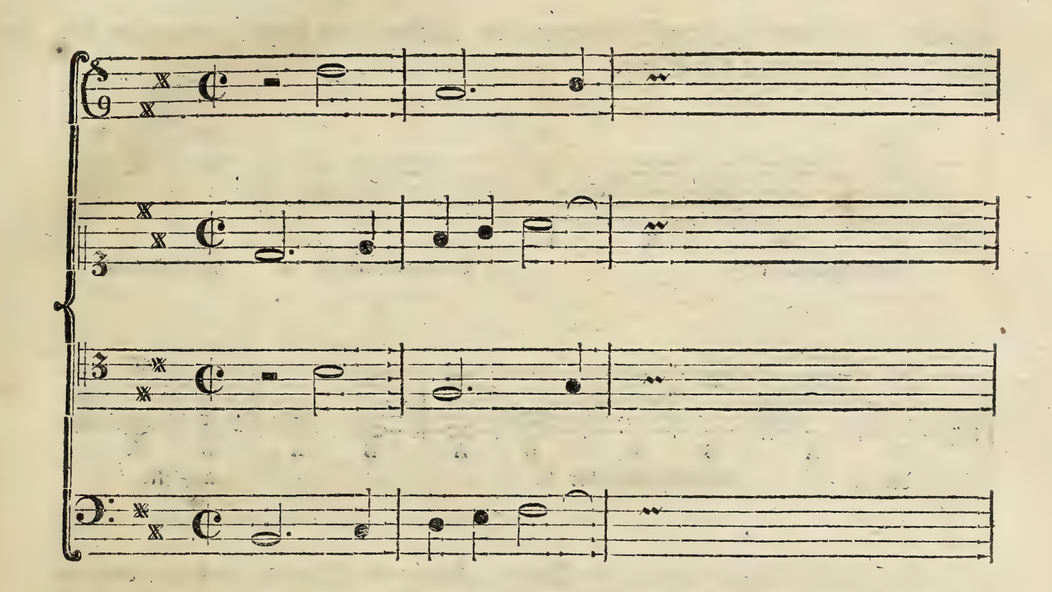
In dem Exempel bey (c), welches die Umkehrung der Decime ist, kömmt vom siebenden zum achten Tacte von c̄is nach g in der Unterstimme eine stufenweise Fortschreitung des verbotenen Tritons vor, wofür man sich im zweystimmigen Satze gänzlich, und im mehrstimmigen in den äußersten Stimmen zu hüten hat; um nun, wenn man die Umkehrung, die hier in die Decime geschiehet, anbringen will, solchen Fehler zu vermeiden, so muß man dergleichen Umkehrung in einer dem Hauptton verwandten Nebentonart gebrauchen, in welcher, statt des Tritons eine perfecte Quarte vorkömmt, wie bey dem folgenden dreystimmigen Exempel, bey * nach * *, in welchem eben dieser Fehler in der obersten Stimme zu sehen ist, welches aber verbessert wird, wenn man das nämliche Exempel in der G Tonart anbringt, wie das darauf folgende Exempel beweiset, in welchem der Triton in der Mittelstimme vorkömmt und wodurch der Satz leidlicher wird, für den Sänger aber jederzeit widrig zu singen ist, es sey in welcher Stimme es wolle.











Es sind hier sowohl im zweystimmigen, als drey = und vierstimmigen Satze nur einige Veränderungen davon angezeiget. Vermittelst des Contrapuncts in der Octave kann man aus diesen wenigen Exempeln noch eine große Anzahl hervorbringen.

Ob man in einem Contrapunct, es sey der Quinte oder der Terz, die Versetzungen gegen die andere Stimme, oder von ihr weg setzet, so ist er doch immer derselbe.

Gesetzt, der Hauptsatz, der gegen die Stimme soll gesetzt werden, sey A, und die geschehene Versetzung B, so hat man A, und nach diesem B; beyde sind einerley Contrapunct, ersterer der Hauptsatz, letzterer die Versetzung.

Hat man B, und nach diesem A, so hat man gleich die Versetzung eines Contrapuncts, und hierauf durch A den Hauptsatz.

Da der Contrapunct der Sexte nichts anders ist, als ein in die Octave umgekehrter Contrapunct der Terz, so ist der in der Quarte nichts anders, als ein in die Octave umgekehrter Contrapunct der Quinte.

Gesetzt, in dem Contrapunct der Quinte sey der Hauptsatz A, die Umkehrung B; gehet man nun von B nach A, so ist ersterer die Umkehrung und letzterer der Hauptsatz; stehet B, und man nimmt die Octave von A, so hat man den Contrapunct

trapunct der Quarte in dem Contrapunct der Quinte, in dem Contrapunct der Terz den Contrapunct der Sexte.



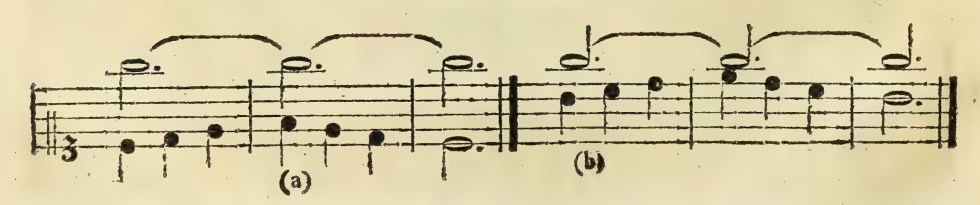


Da aus dem Contrapunct der Quinte, der in der Quarte, und aus dem in der Terz, der in der Sexte entstehet, so hat man folgende:

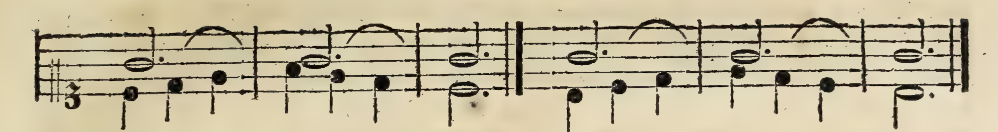
1) den in der Terz, 2) den in der Quarte, 3) den in der Quinte, 4) den in der Sexte, 5) den in der Octave. Der in der Decime ist mit dem in der Terz, und der in der Duodez mit dem in der Quinte, um eine Octave Unterschied, einerley.

Nun fehlen noch zwey Intervallen, um Versetzungen darinnen anzubringen, nämlich der Secunde oder None, und der Septime.

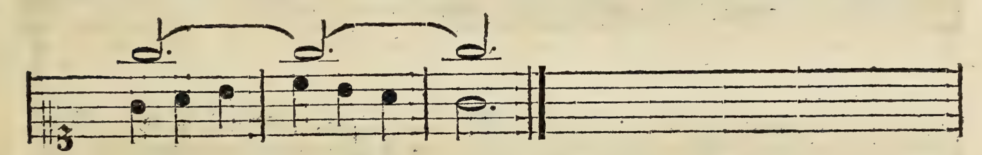
Der in der Septime aufwärts oder Secunde abwärts kann also entstehen:



Der



Der in der Septime kann entstehen, wenn der Contrapunct der Quinte



noch in den Contrapunct der Terz versetzet wird; alsdenn ist bey (b) zu gleicher Zeit der Contrapunct der Septime von (a), und der Terz von (b).

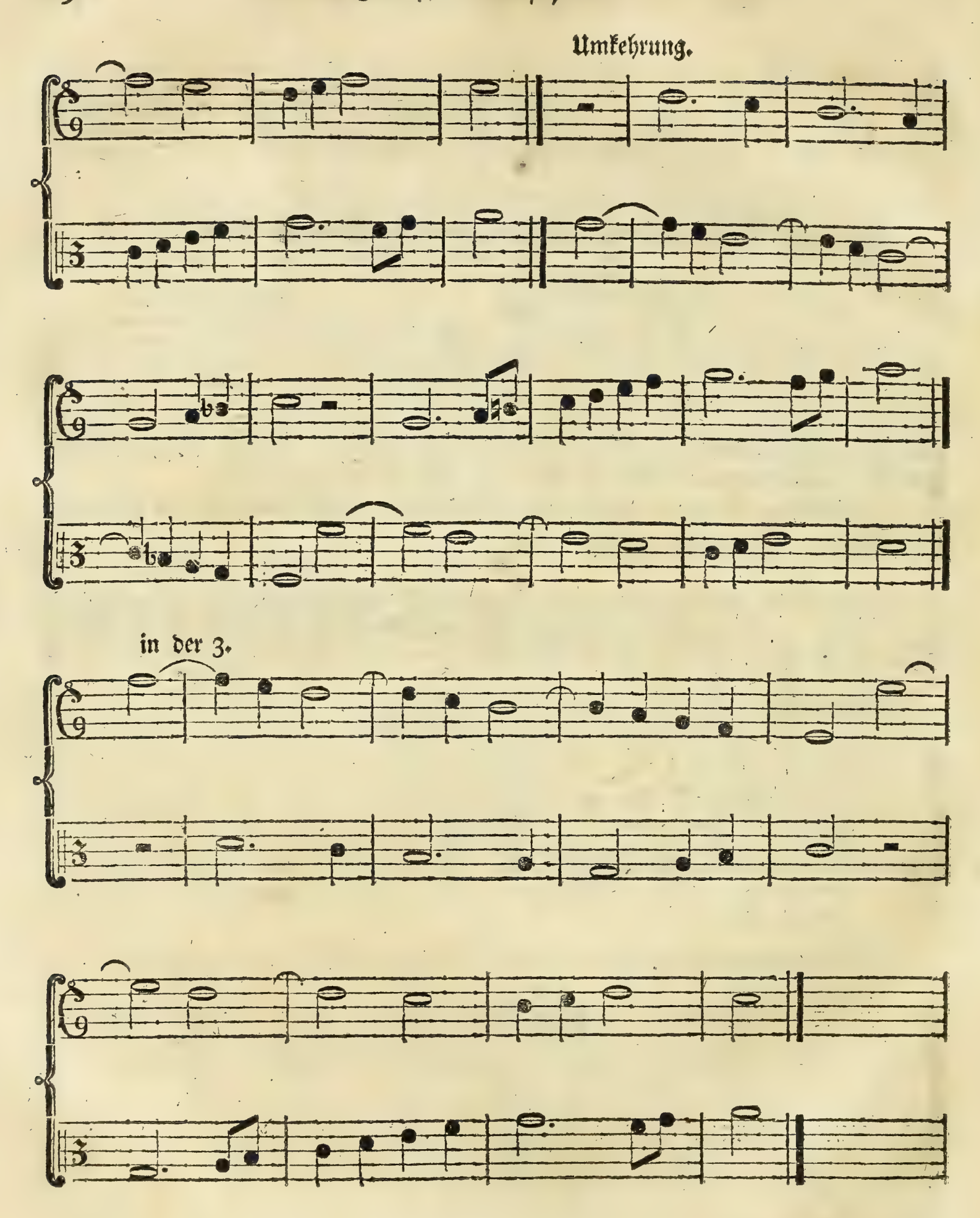
Auf gleiche Weise entstehet der in der None, wo zweymal der Quinten-Contrapunct über einander gesetzet wird.

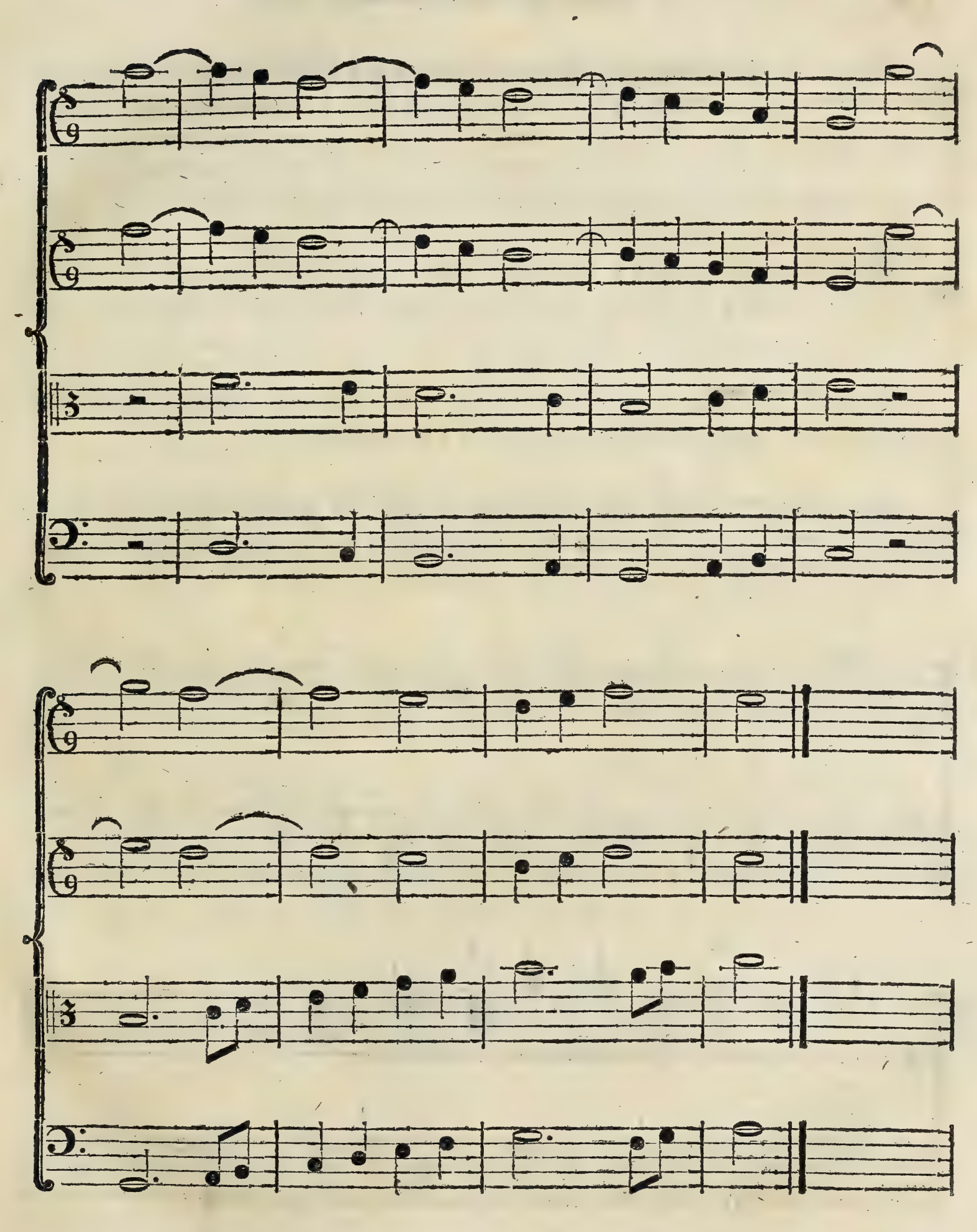
Hauptsatz

in der 5te.
Hauptsatz

in der 9.
in der 5te.

Contrapunct in 9.


Umkehrung.
in der 3.

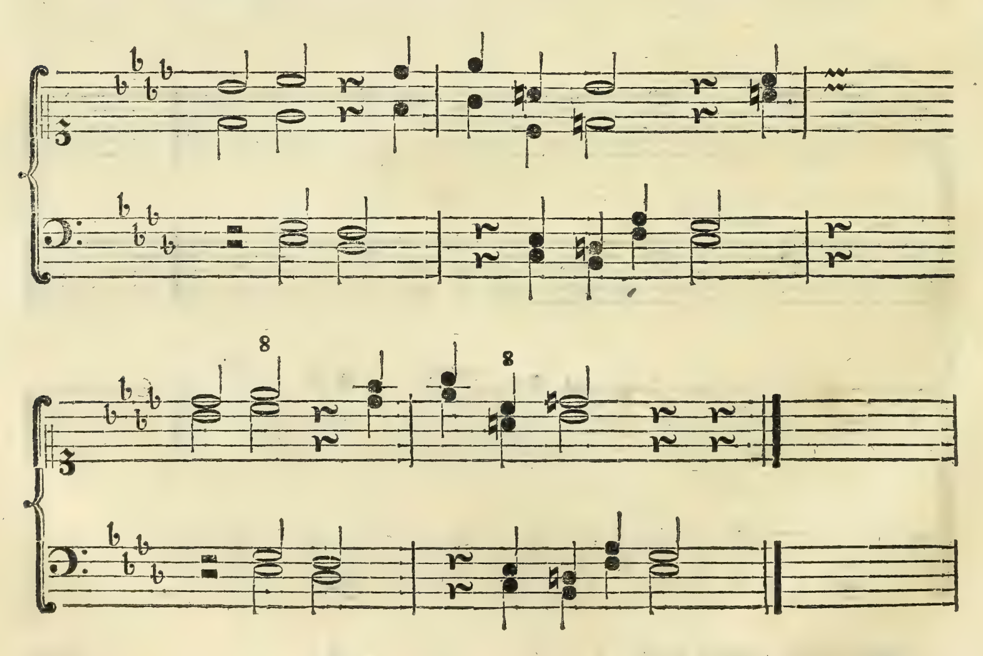


Hier ist ein zweystimmiger Satz, der sich in den Contrapunct der None umkehren und in den Contrapunct der Terz versetzen lässet, woraus ein vierstimmiger Satz gemacht ist. Es würde unrecht seyn, wenn man die Lehre also geben wollte: um einen drey= oder vierstimmigen Satz aus einem zweystimmigen zu machen, müsse man in dem Contrapunct der None den zweystimmigen Satz setzen.

Eben so verhält es sich, wenn man sagt: man müsse den zweystimmigen Satz in der Duodez schreiben; sowohl der in der None als Duodez sind nur zufällig.

Auch ist diese Regel nicht nothwendig, daß ein zweystimmiger Satz mit Beyfügung der Terzen vierstimmig gemacht werden müsse.

Hiezu kann man auch Sexten beyfügen, es bleibt dennoch allemal der Contrapunct in der Terz, und man hat, wenn man dieses beobachtet, auch nicht nöthig, eine Sexte im zweystimmigen Satze zu vermeiden, wie bey J. S. Bach.

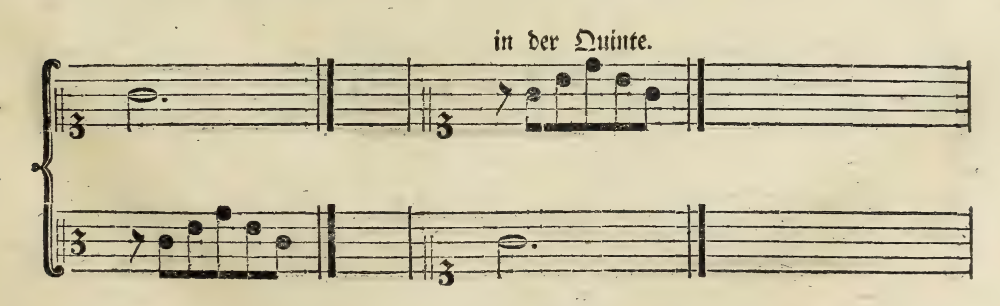


Contra=

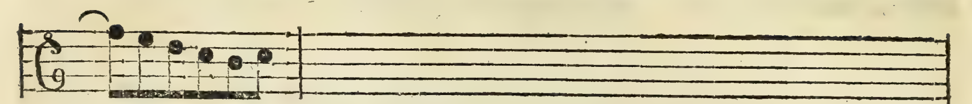
Contrapunctische Versetzungen ereignen sich bey Componisten, die fast nicht wissen, was ein doppelter Contrapunct ist. Z. E.

Bey a ist der Gesang, welcher bey b in die Terz versetzt ist, und bey c in die Sexte, als ein umgekehrter Terzen-Contrapunct.

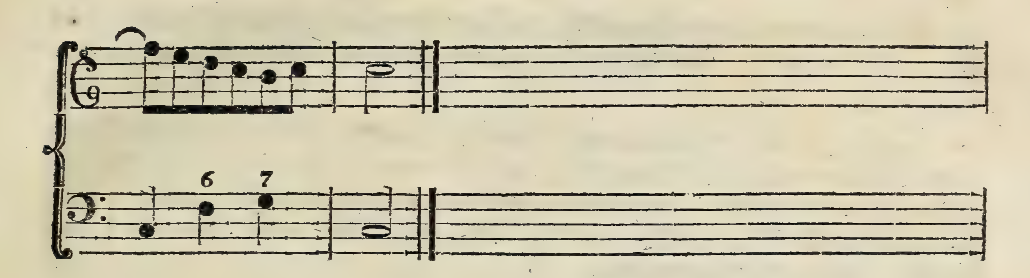
Rechnet man von b die oberste Stimme als den Satz, welcher versetzet werden soll, so ist bey c ein Contrapunct der Quarte, oder ein umgekehrter Quinten-Contrapunct, eben wie bey e von dem Gesang bey d.



Wie leicht könnte ein Naturalist diesem Gesange



folgende verschiedene Baßnoten unterlegen, die alle ihren Grund in dem doppelten Contrapunct haben.



Man nehme den Baß bey a für den Hauptsatz, so ist bey b eine Versetzung um eine Secunde, bey c um eine Terz, bey d um eine Quarte, u. s. f.

Die Möglichkeit solcher verschiedenen Bässe zu einer Melodie entstehet dadurch, wenn man sich bald des gewöhnlichen, bald des ungewöhnlichen Durchgangs bedienet.

Das allerleichteste Mittel in dem Contrapunct der Terz sowohl, als auch in dem der Quinte, zu schreiben, ist, wenn man ohne darauf zu denken, was in diesem oder jenem Contrapunct zu setzen erlaubt oder nicht erlaubt ist, zu einem Gesang einen Contrapunct in der Ober- oder Unterstimme setzet, und sich zweyerley Zeichen oder Schlüssel vorstellet, daß sowohl zu dem einen als andern Zeichen der Satz rein sey.

Bey dem in der Terz, wenn man sich zu der obern Stimme eine tiefere Stimme, welche um drey Töne höher versetzet werden soll, beyde Schlüssel zu der untern Stimme vorstellet, als z. E. Discant- und Violinzeichen, oder Tenor und Alt, oder hohen Alt und Discant; ordinairen Baßschlüssel und hohen Baß; oder tiefen Baßschlüssel und ordinairen.



Wenn in dem einen Schlüssel ein Contrapunct zur obern Stimme gesetzet ist, so wird man bey Vorstellung des andern Zeichens leicht einsehen, was zu ändern sey.

Wenn zur untern Stimme eine Oberstimme gesetzet wird, die auch um eine Terz niedriger verstanden klingen soll, so kann man sich folgende Schlüssel vorstellen, als: französisch Violinzeichen und das gewöhnliche Violinzeichen; oder das gewöhnliche Violinzeichen und den Discantschlüssel; oder Alt- und Tenor-Zeichen; Discant und hohen Alt:



Bey dem Contrapunct der Quinte stellet man sich folgende Schlüssel vor:

Wenn zur Oberstimme ein Contrapunct in der Unterstimme gesetzt wird: den ordinairen Baß und Tenor, oder hohen Baß und Alt, oder Tenor und hohen Alt, oder Alt und Discant, oder hohen Alt und ordinairen Violinschlüssel, oder Discant und französischen Violinschlüssel:



Wenn

Wenn im Contrapunct der Quinte zur Unterstimme eine Oberstimme gesetzet werden soll, so stellet man sich folgende Zeichen vor, als; ordinaires Violinzeichen und hohen Alt, oder Tenor und Baß, oder französischen Violinschlüssel und Discant, oder Alt und hohen Baßschlüssel, oder Discant und Alt, oder hohen Alt und Tenor:



Wenn ein Contrapunct sich sowohl in der Terz als Quinte soll versetzen lassen können, so erwählet man sich auch die Zeichen, welche sowohl die Terz als Quinte zu dem gesetzten Contrapunct anzeigen, als: zur Oberstimme wäre ein Contrapunct in der Unterstimme gesetzet, so sind z. E. folgende drey Zeichen: ordinairer Baß, hoher Baß und Tenor; oder Tenor, Alt und hoher Alt; oder hoher Baß, Tenor und Alt.



Wenn zu einer Unterstimme ein Contrapunct in der Oberstimme gesetzet werden soll, der sich sowohl in die Terz als Quinte versetzen lassen könnte, so hat man sich folgende Zeichen vorzustellen: Violinzeichen, Discant und hohen Alt;

oder

oder französischen Violinschlüssel, ordinairen Violinschlüssel und Discant; oder Discant, hohen Alt und ordinaires Altzeichen; oder Alt, Tenor und hohen Baß:



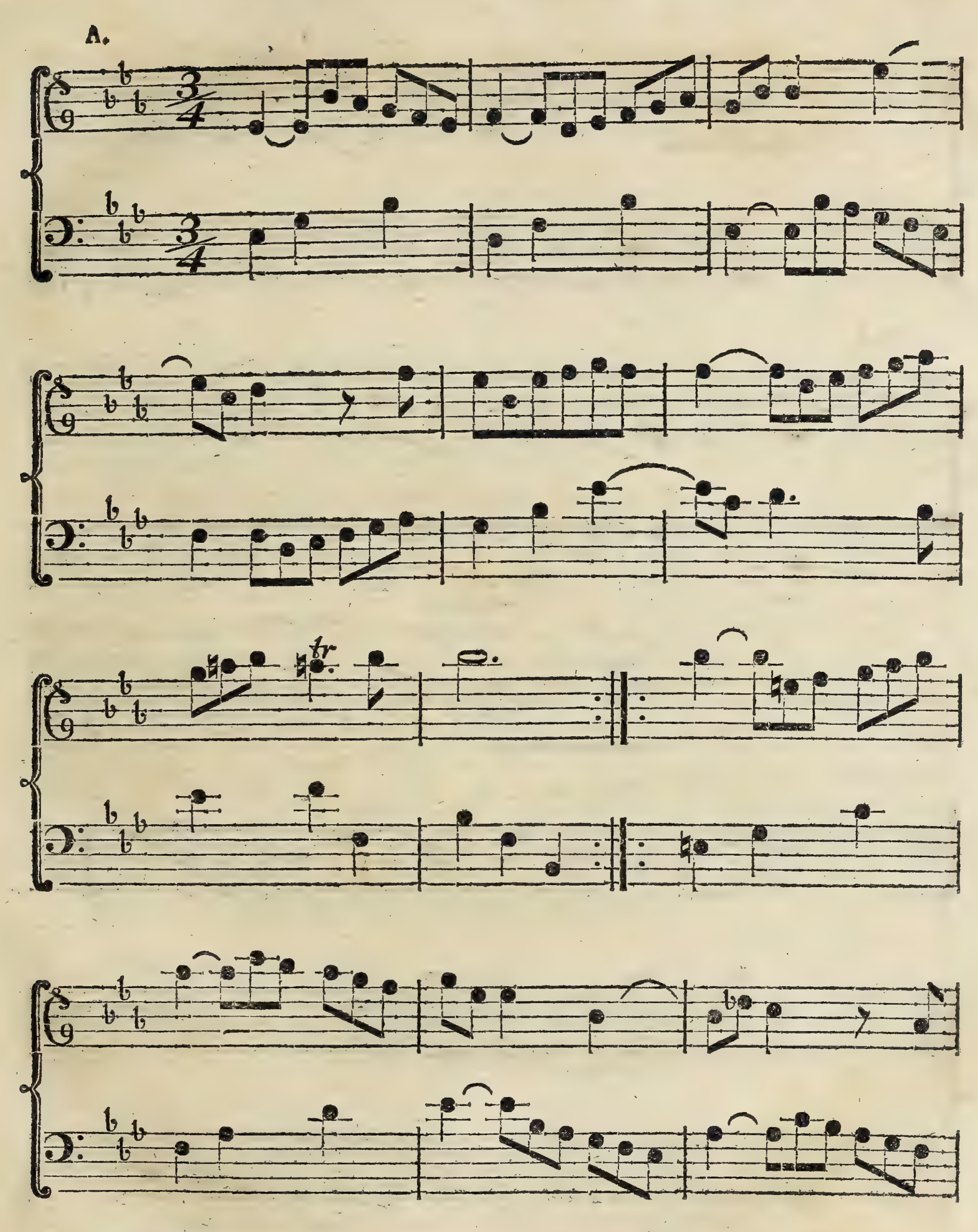
Nach gegebenen Regeln, wie zu einer Melodie eine oder mehrere Stimmen zu setzen seyen, daß dadurch Umkehrungen zweyer oder mehrerer Stimmen geschehen können, habe ich noch für nöthig geachtet, vielerley Gattungen von Contrapuncten über eine Melodie beyzufügen.

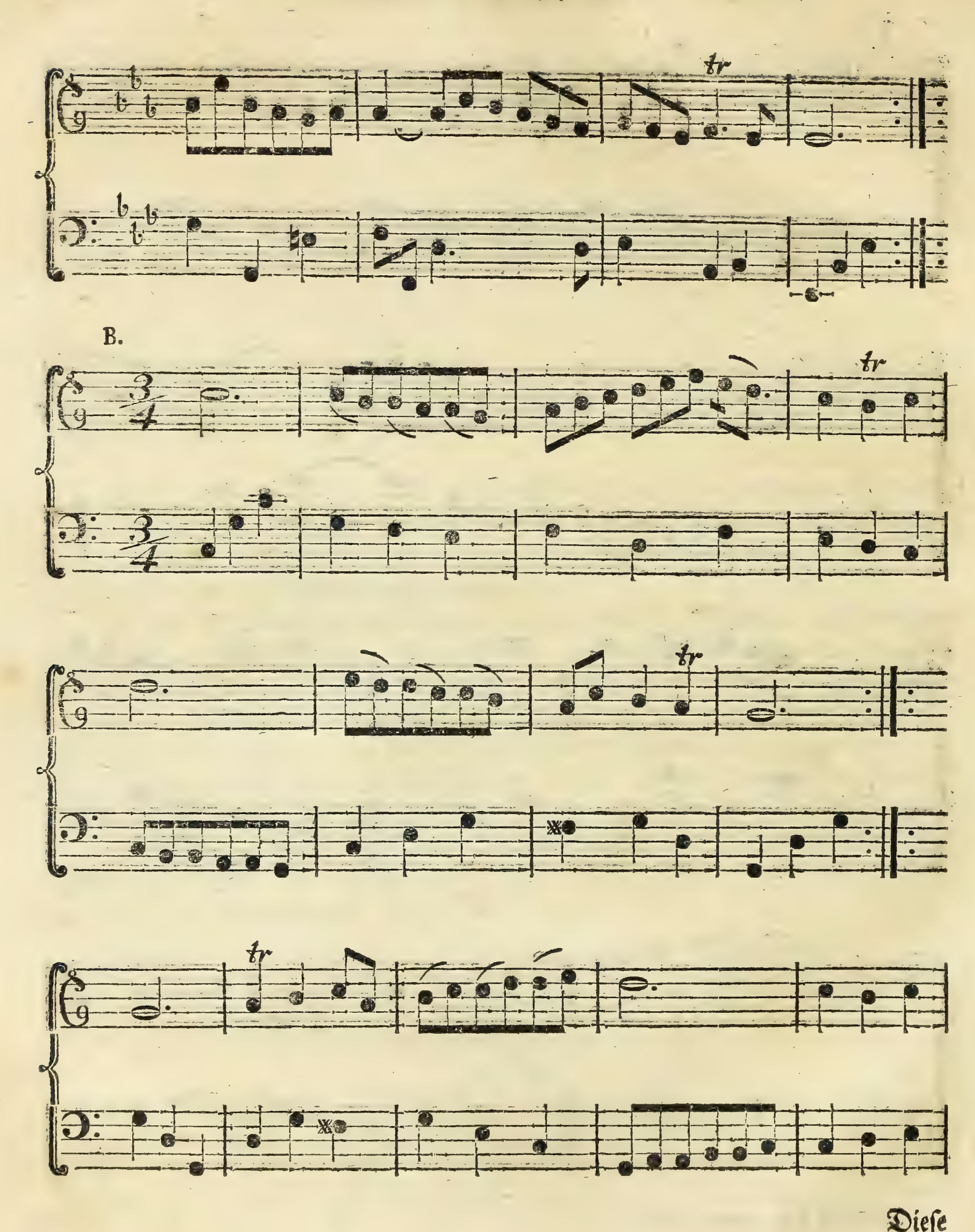
1) Fast auf alle mögliche Art zu einer unveränderten Melodie: den im Einklange, der Octave, Duodez und Decime, und die noch daraus entstehenden übrigen Contrapuncte, als: den aus der Duodez entstehenden Contrapunct der Quinte, und den aus diesem durch die Umkehrung in die Octave entstehenden Contrapunct der Quarte; den aus der Decime entstehenden Contrapunct der Terz, und den aus diesem durch die Umkehrung in die Octave entstehenden Contrapunct der Sexte.

2) Wie eine Melodie für sich ohne Contrapunct in verschiedenen Gestalten vorkommen könne; als: in der Umkehrung, daß sie alsdenn die nämlichen Grade steiget, wo sie vorher fiel, und so im Gegentheil, als:

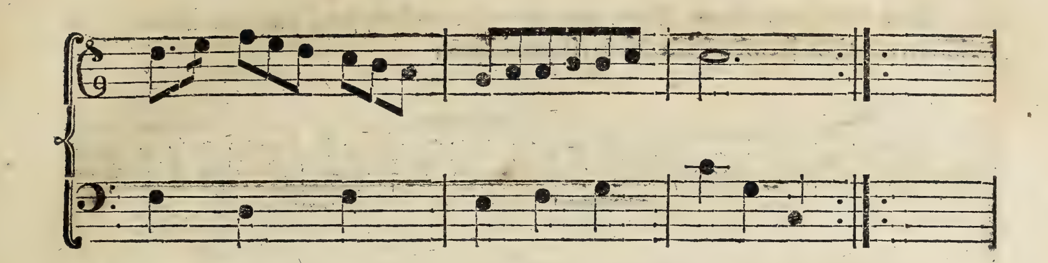


oder rückwärts, als:


A.
tr



Diese



Diese Art in der Gegenbewegung bey A ist von großem Nutzen, weil öfters dadurch eben so schöne Melodien, als diejenigen von der Gegenbewegung waren, und unerwartete Melodien entstehen, die man ohne dies Hülfsmittel nicht würde erfunden haben.

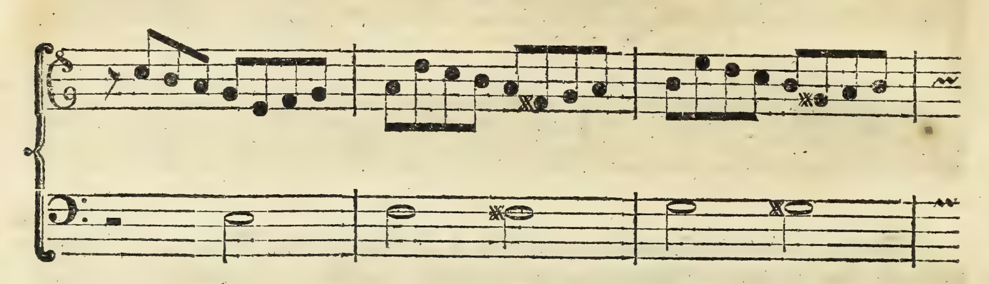
Eben so wie ein Satz in einer Melodie in der geraden Bewegung zusammen gesetzet werden kann, wie hier:



eben so kann es in der Gegenbewegung geschehen:



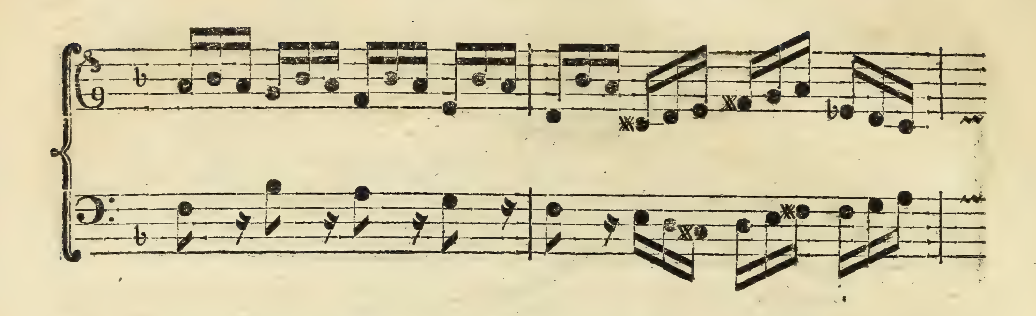
Auch kann man beyde Arten mit einander verknüpfen, um eine Melodie zu verlängern, ohne fremde Gedanken einzumischen:



Zur Verlängerung einer Melodie durch die Zusammensetzung solcher kleinen Sätze, werden die Fortschreitungen öfters sich sehr ungleich, so daß zuweilen auf einen Quartensprung, ein Quinten- oder Sextensprung vorkommt, worauf in diesem Fall nicht gesehen wird.

Folgende Exempel sind von J. S. Bach:


u. s. f.
12/16
12/16



Man findet in J. S. Bachs Claviersachen, auch bey mehreren großen Componisten, viele ganze Stücke, welche von Note zu Note in allen Stimmen umgekehrt sind, ohne daß der gute Gesang oder reine Satz dadurch verloren hätte. In diesem Fall kann man der Kunst nichts entgegen sagen, sondern es zeiget vielmehr die größten Meister an. Nur alsdenn wird diese Kunst unnütz und übel angebracht, wenn es in Singsachen vorkömmt, besonders wenn der Text nur eine Art von Melodie erfordert, entweder eine steigende oder eine fallende, wozu noch kommt, daß bey solchen Sätzen der Umkehrung alle Hauptnoten unrecht declamiret werden müßten. Schon durch die Gegenbewegung der Baßstimme gegen die höchste wird ein Satz verdorben, wenn in der Oberstimme die Noten zu den Worten sich ganz richtig declamiren lassen, als:



Der





Der zweyte Fehler bey Singsachen ist auch dieser, wenn eine Melodie zu einerley Worten per augmentationem oder diminutionem vorkommt, wodurch auch die ihm eigene Bewegung genommen wird.

Hat jemand eine so anhaltende Geduld und unermüdeten Fleiß, daß er künstlichen Sachen von der Art und so zu benennender Music für das Auge seine Bemühungen widmen kann, so wähle er sich zu Texten die Hallelujah, Amen u. d. g.

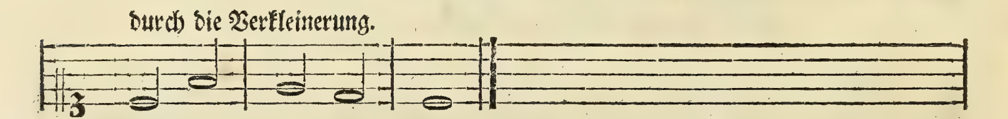
Die Art bey B, welche die rückgängige genennet wird, ist in langen Perioden oder gar ganzen Stücken, unnütz; nur alsdenn kann sie brauchbar seyn, wenn es ein Satz von einem halben oder ganzen Tacte ist, und dennoch sind diese Fälle sehr rar, daß die Melodie vom Ende zum Anfang eben so gut sey, als die erste.

Man hat sogar Stücke, die mit allen Stimmen rückwärts, und was noch mehr, vom Anfang nach dem Ende, und vom Ende zum Anfang, zu gleicher Zeit, zu spielen sind. Diese Art gehöret unter die elendesten und unnützesten Kunststücke.

3) Durch

3) Durch die Vergrößerung oder Verkleinerung aller Noten eines Gesanges, als:





Diese Art läßt sich sowohl in der geraden als Gegenbewegung anbringen.

In Fugen ist diese Art von großem Nutzen und Schönheit der Composition; aber es kann auch übertrieben werden, wenn man beym Eintritt jeder Stimme die Note um einmal mehr vergrößert, als bey der vor ihr gewesenen Stimme. Ein solches ganzes Stück zu machen, ist beynahe eine unübersteigliche Kunst, Mühe und Zwang, auch nur für einen Menschen ohne Geschmack und Gefühl, und ein gutes Ohr kan es gar nicht anhören. Daher übergehe ich auch solche brodlose Künste.

Hieher gehöret noch: diejenigen ganzen Stücke für vier oder mehr Stimmen zu machen, wo entweder in keiner Stimme vom Anfang bis zum Ende eine Secundenfortschreitung, sondern lauter Sprünge, oder, wo keine Terze oder Quartenfortschreitung, vorkommen sollen.

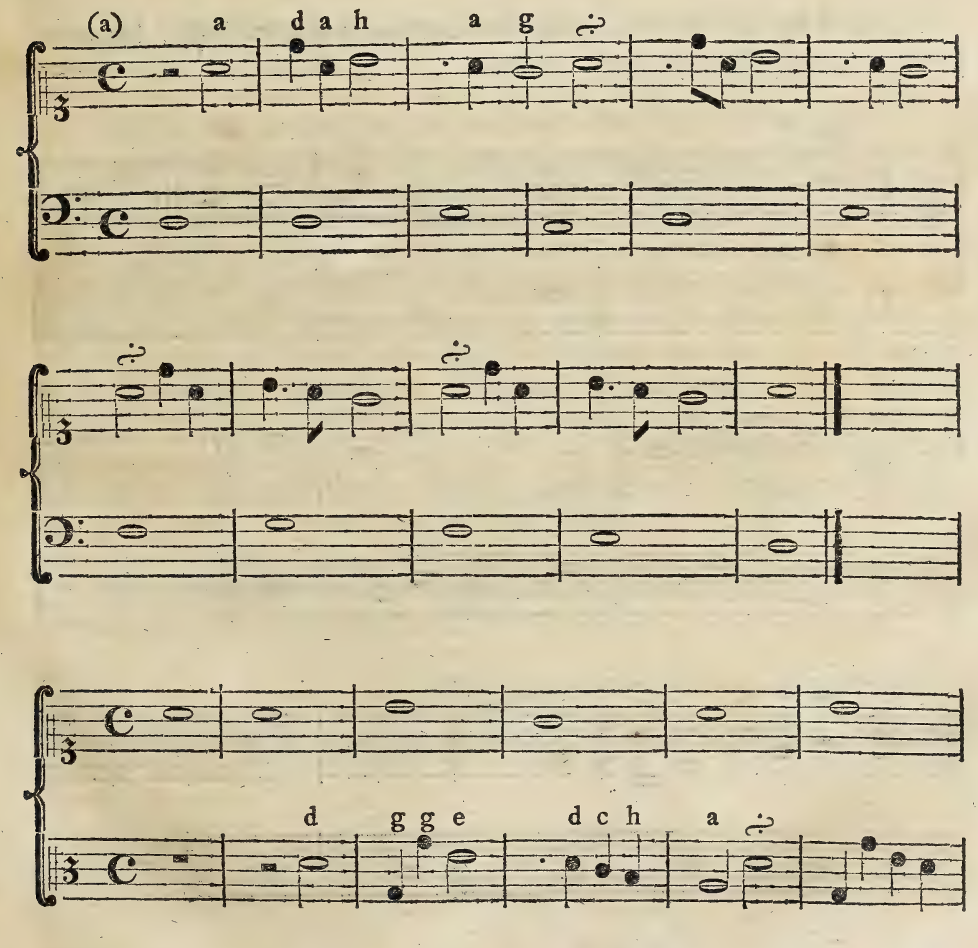
Hiezu kommen noch die **hüpfenden**, **hinkenden** und **punctirten** Contrapuncte, die ich auch nicht anführen will, weil jeder Componist seine Melodie also einrichten wird, wie es der Character des Stücks erfordert, es sey im einfachen oder doppelten Contrapuncte.

Auch gehören noch hieher die Stücke, in welchen der Contrapunct so eingerichtet werden muß, daß die Oberstimme niemals eine Terz, Quinte oder Octave gegen die Unterstimme haben soll, sondern nur die übrigen Intervallen, welche nicht verboten sind. Noch andere, keine wesentliche Septime zu setzen. Diese Contrapuncte kommen mir vor, wie diejenigen, schon längst unter die abge-

schmack-

schmackten Grillen verwiesenen Reden, in denen ihre Verfasser sich gemartert haben, durchgehends das r, s, oder einen andern Buchstaben wegzulassen.

Noch andere, wo zu einem Gesang der Contrapunct also beschaffen seyn soll, daß nur immer die nåmlichen Noten, wie sie einmal nach einander folgen, vorkommen sollen. Der Werth jeder Note ist willkůhrlich, aber eben darum entstehen solche Melodien, daß man einen Eckel vor der ganzen Music bekommen muß.



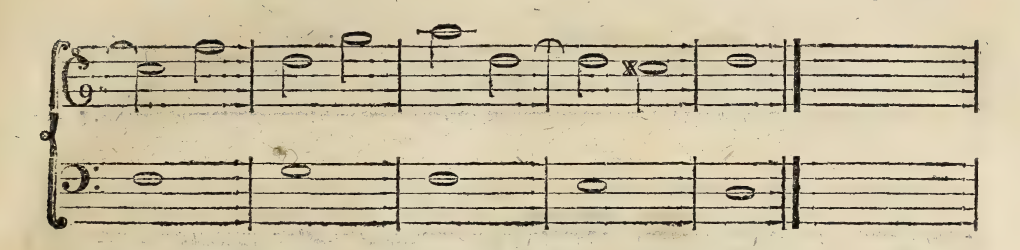


Auch haben die Alten ihre Schüler Contrapuncte machen lassen, bey denen sie ihnen, gewisse Töne zu setzen, verboten.

ohne f

ohne e.

Im

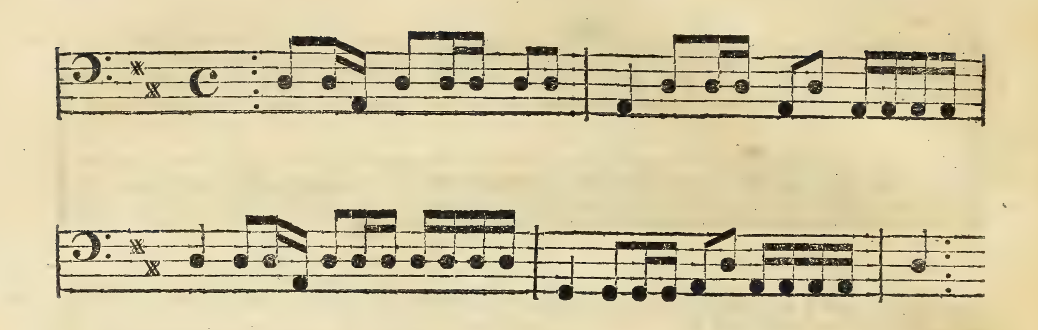


Im ersten Exempel ist in dem Contrapuncte der Ton f zu setzen verboten, und im zweyten der Ton e.

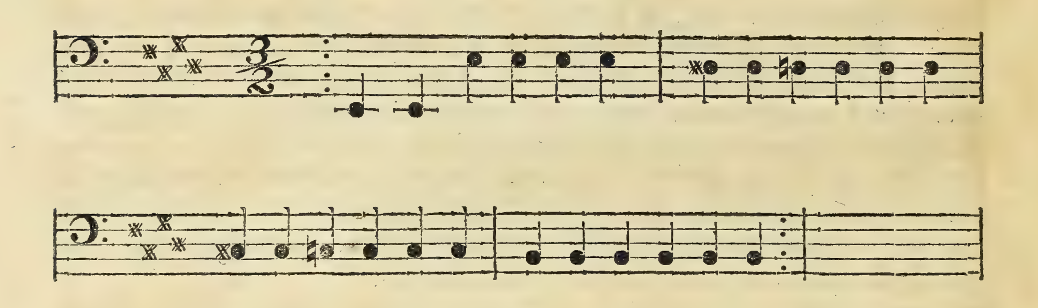
Die bey obigen Exempeln (a) vorkommenden Contrapuncte sind, wie gedacht, unnütze Künsteleyen. Sie gehören zwar zu derjenigen Art von Contrapuncten, welche die Italiäner Ostinato nennen; allein es sind nicht alle Arten des Ostinato gut und brauchbar, daher man das unbrauchbare von folgenden Gattungen unterscheiden muß, so noch bis diesen Tag mit Nutzen angewendet werden. Diese z. E. lassen einen kurzen Satz in einer Stimme immer nach einander folgen, am meisten in der Baßstimme, und haben immer andere Melodien dazu, auch sogar Canones in allen Intervallen, welches die allerkünstlichste und schwereste Art in der ganzen musicalischen Wissenschaft ist, und meistentheils also modulirt wird, als wäre es ein Stück ohne allen Zwang. Sie sind die Grundlage zu allen denjenigen Stücken, wo ein fester Gesang in der Oberstimme bleibt, und eine oder mehrere Unterstimmen Veränderungen leiden. Dergleichen hat man von J. S. Bach, und nach demselben von Händel.

Vom Händel hat man einen solchen Baß in Alexanders Fest aus dem E dur, und noch einen aus dem D dur:

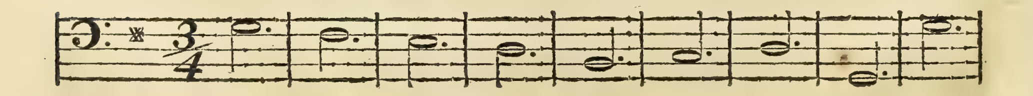




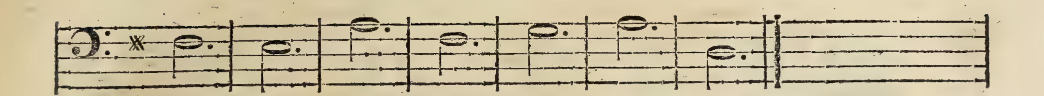
Von J. S. Bach in einer Messe über Crucifixus zehenstimmig, welches voller Empfindung, Imitationen, Canons, Contrapuncte, und schönen Modulation ist.



Ueber folgenden Grundbaß einer Arie sind 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen sind, als im Einklang, in der 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9, auch sogar eine vierstimmige regulaire Fuge darüber.



Von



Von eben dergleichen Kunst ist Bachs in Nürnberg herausgekommener Choral: **Vom Himmel hoch, da komm ich her.**

Dies wäre es also, was ich von den nützlichen und den unnützen contrapunctischen Künsten zu sagen hatte.

Auch dieses kann noch zu den pedantischen Künsten gerechnet werden, daß man durch kurze contrapunctische Sätze, womit man von der Haupttonart in die Quinte oder Quarte ausgewichen ist, ferner mit dem nämlichen Satz Quinten- oder Quartenweise durch alle zwölf Töne im Zirkel gehet. Man nehme z. E. folgenden Satz, in welchem ich von C dur nach G dur ausgewichen bin, und man gehe denn weiter, als nach D dur, A dur, E dur, u. s. w.





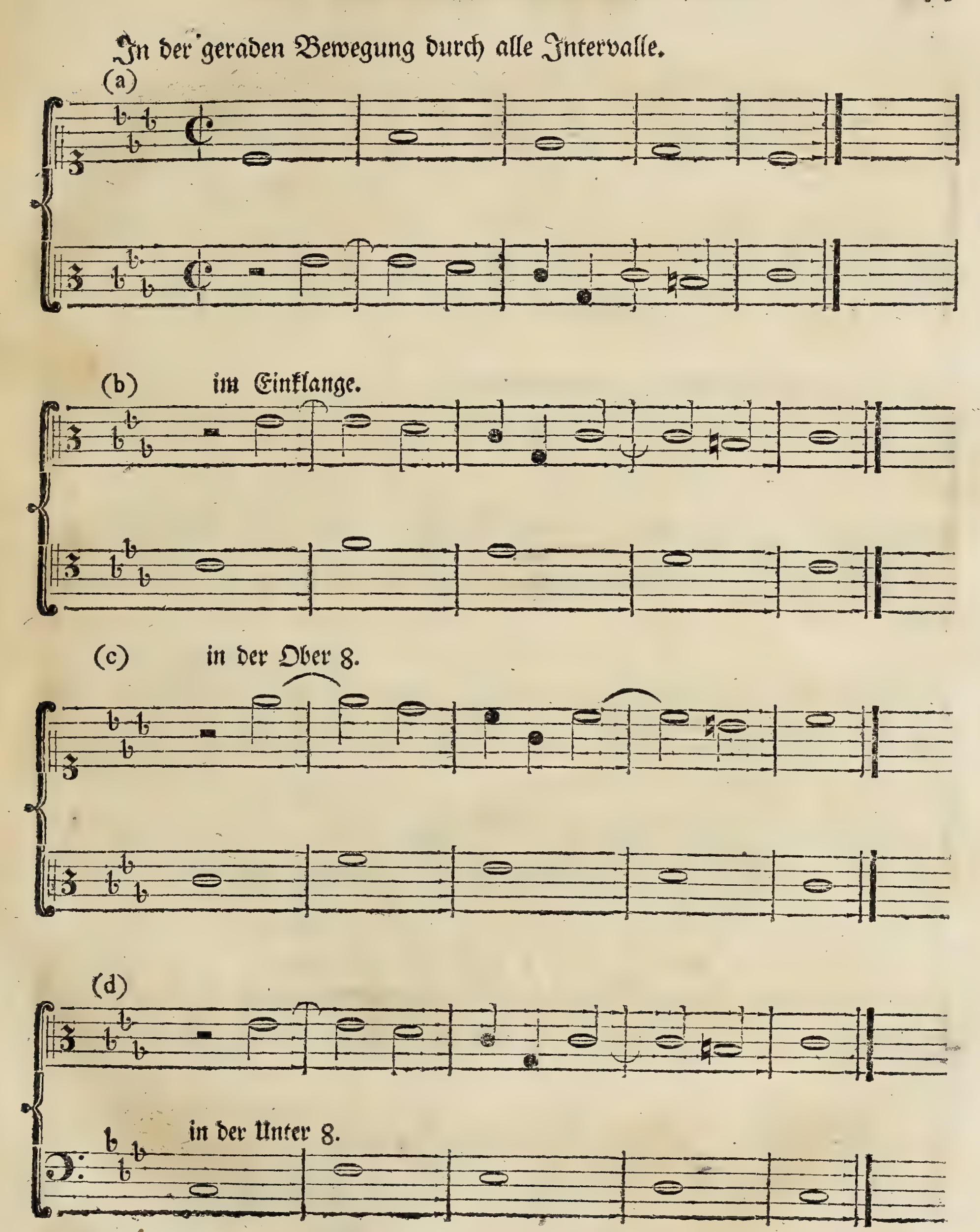
Wie einförmig ist nicht die oftmalige Wiederholung eines gehabten Satzes, und wie hart die Modulation, wenn man nach G dur, in einem Stück, was in C dur angefangen hat, ins D dur tritt!

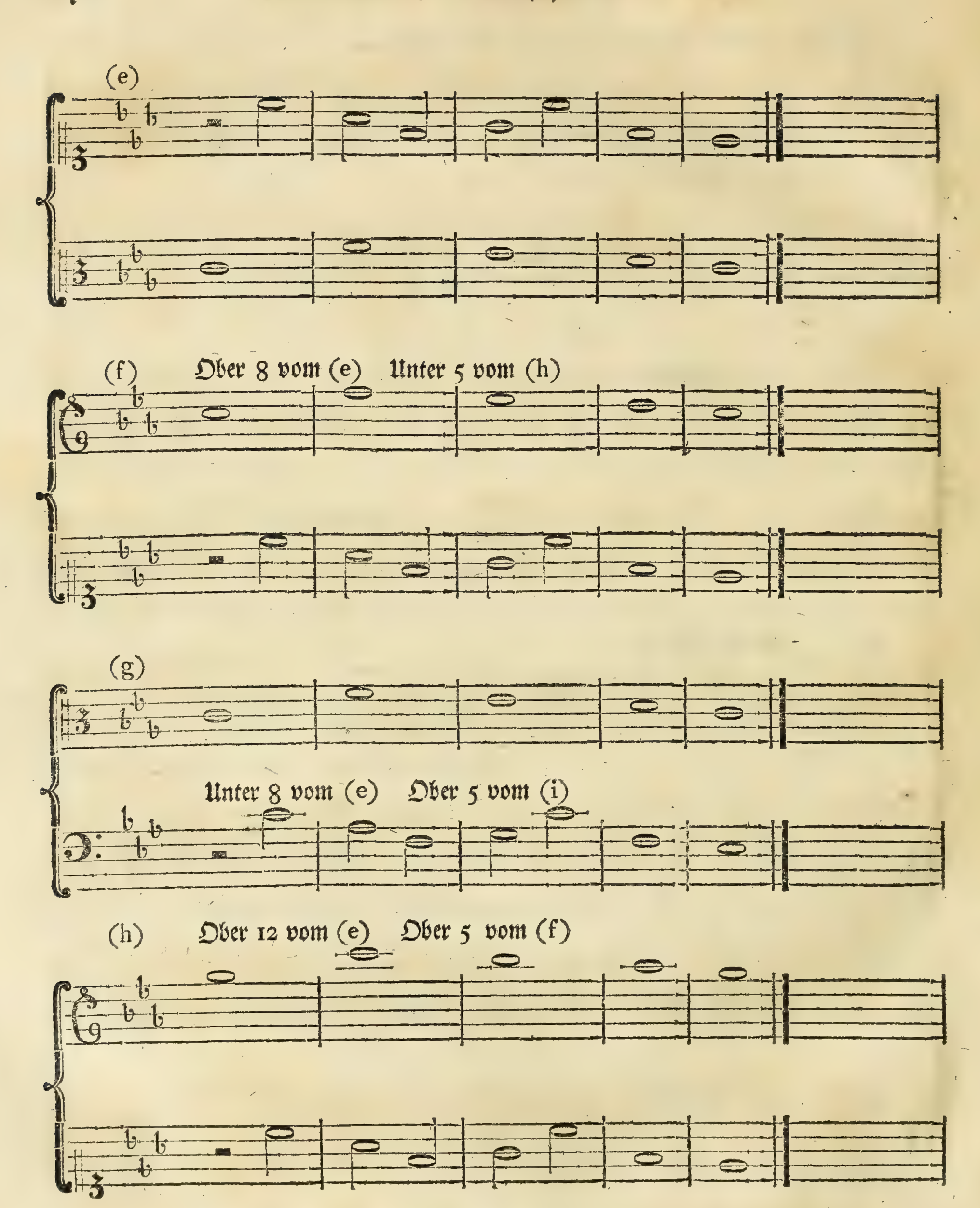
Nach den Contrapuncten, die in gerader Bewegung vorkommen, sowohl in der 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, u. s. f. folgen zur nämlichen Melodie in gerader und Gegenbewegung, Contrapuncte auch in allen möglichen Eintritten, als des Einklanges, der 2, 3, 4, u. s. f. und sowohl drey = als vierstimmige Sätze, bey denen man ohnedem siehet, was sie vorstellen, ob sie in motu recto oder contrario, per augmentationem oder diminutionem entstanden sind.

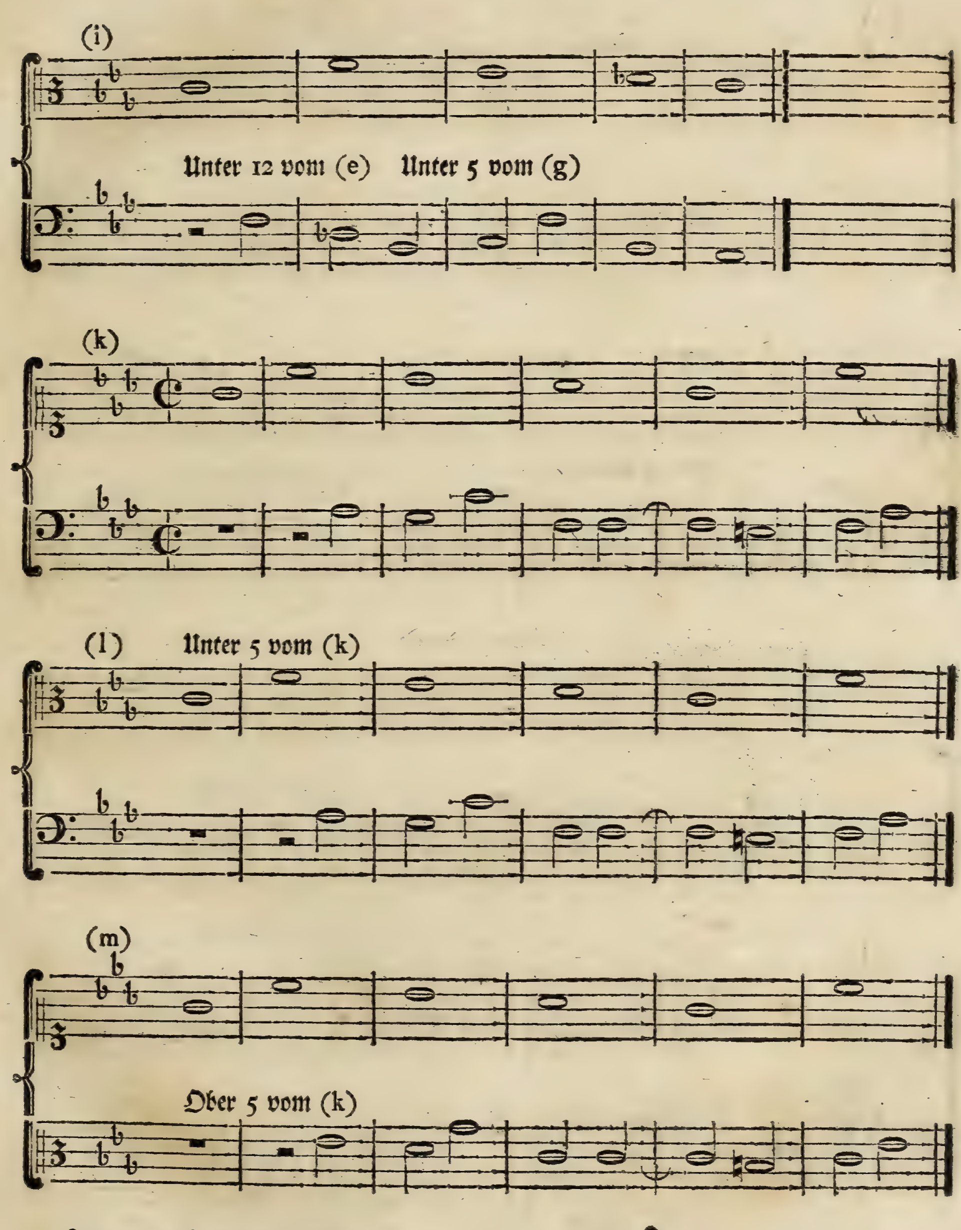
Ein Exempel von denen hier angezeigten contrapunctischen Veränderungen ist die von mir componirte Singfuge über den Spruch: **Wende dich zu mir und sey mir gnädig.**

In

In der geraden Bewegung durch alle Intervalle.

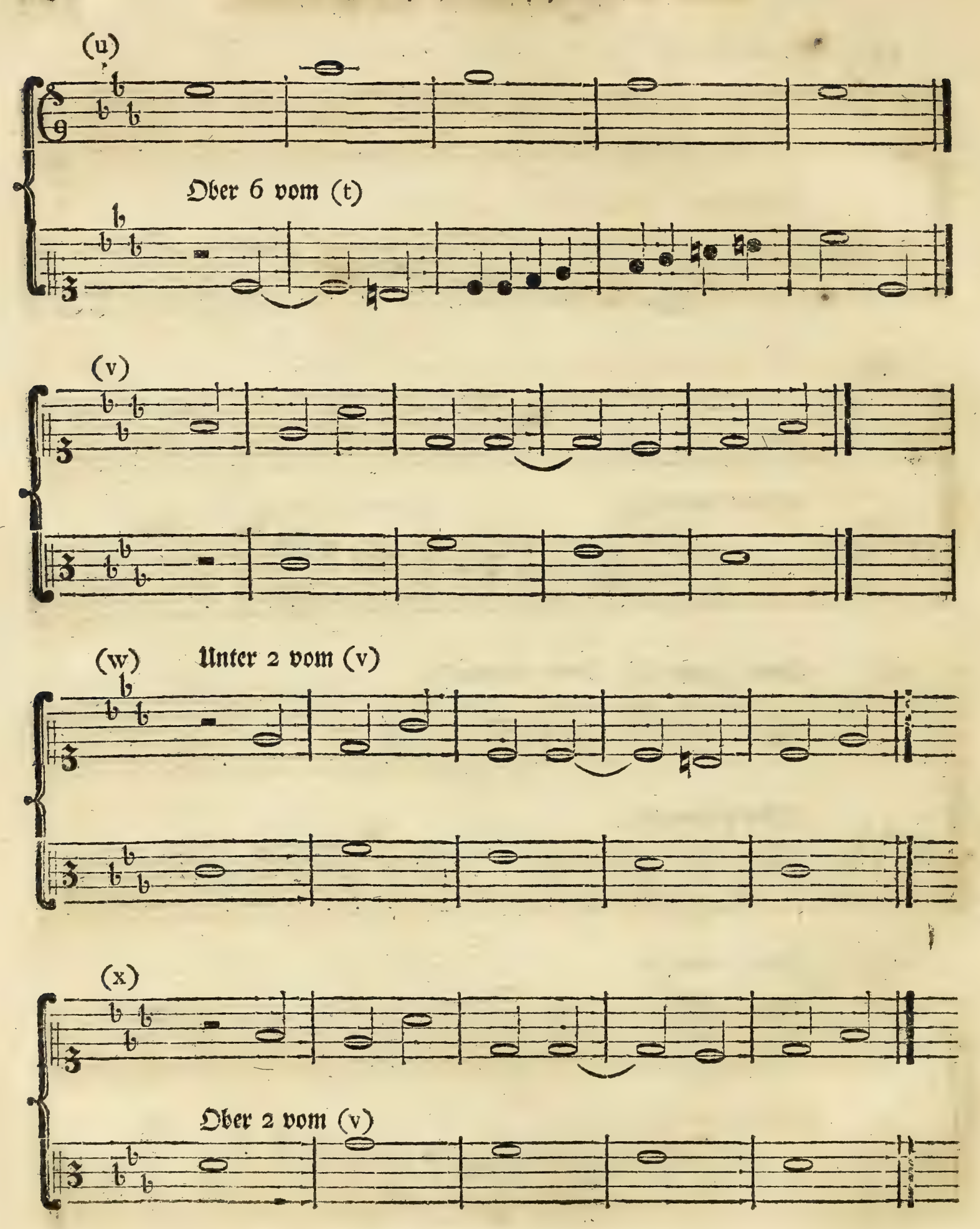


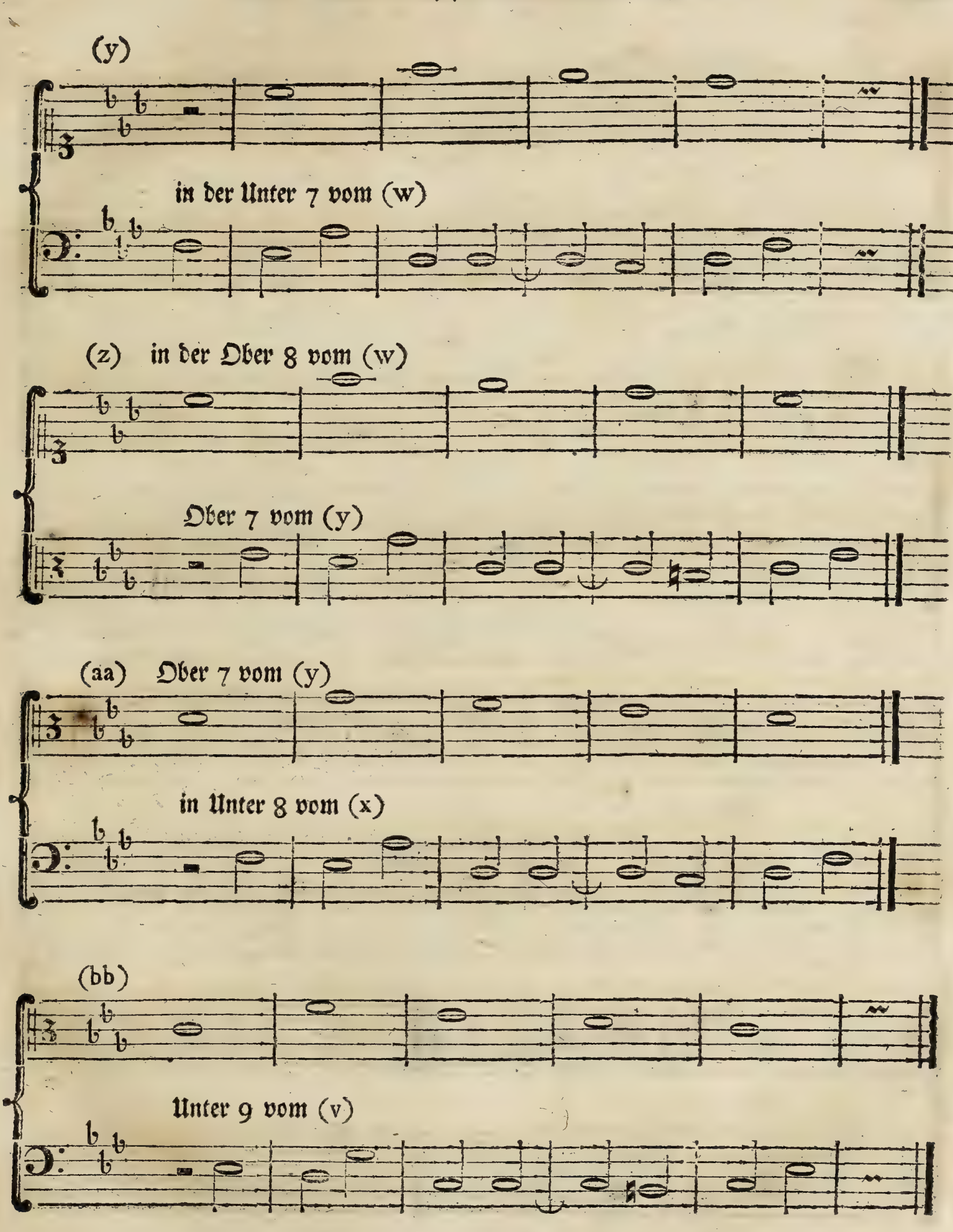

(e)
(f)
Ober 8 vom (e)
Unter 5 vom (h)
(g)
Unter 8 vom (e)
Ober 5 vom (i)
(h)
Ober 12 vom (e)
Ober 5 vom (f)


(i)
Unter 12 vom (e) Unter 5 vom (g)
(k)
(l) Unter 5 vom (k)
(m)
Ober 5 vom (k)


(n)
(o)
Ober 4 vom (n)
Unter 4 vom (o)
(p)

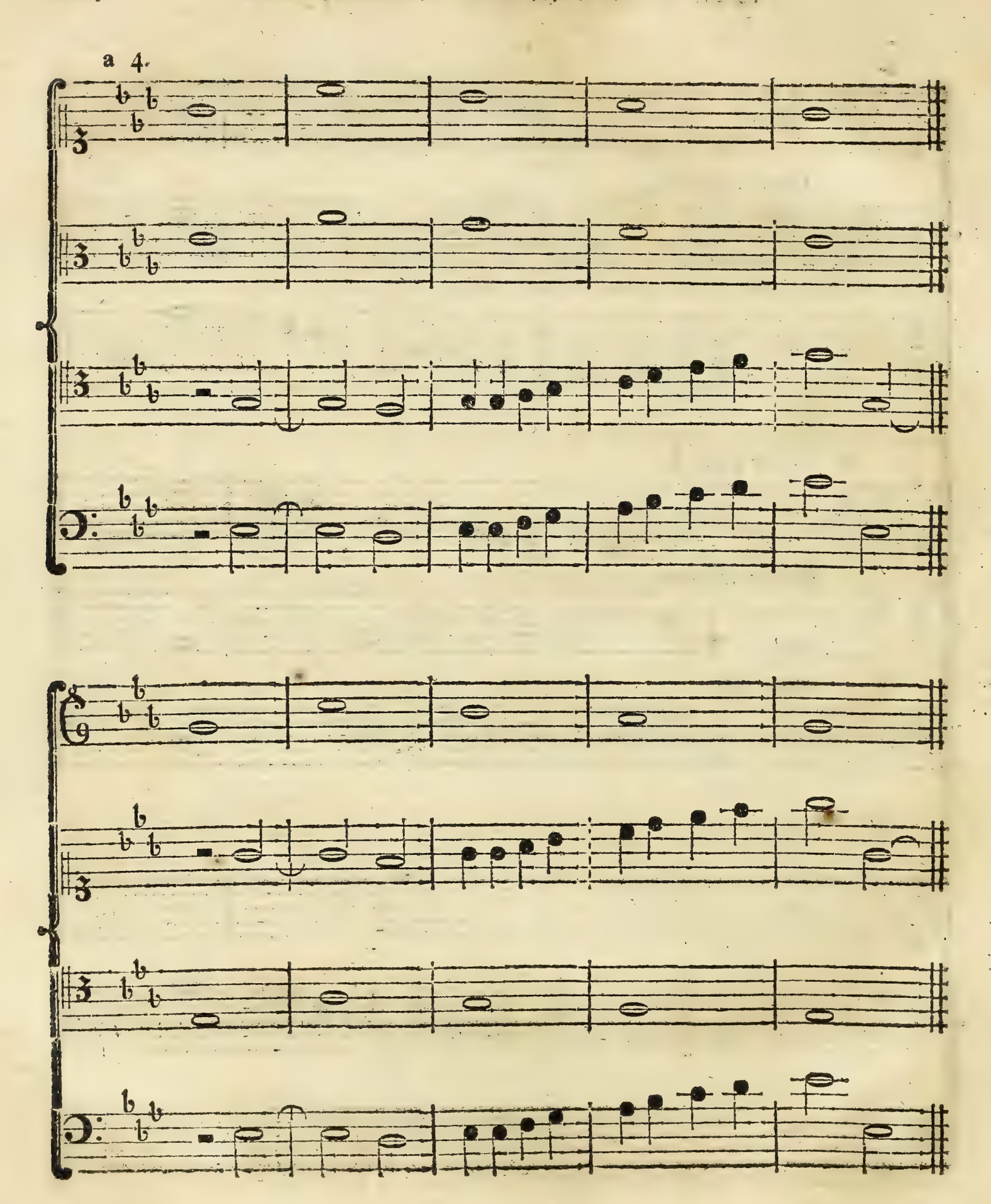

(q) Ober 12 vom (p)
(r)
Unter 10 vom (p)
(s) Unter 3 vom (q) Unter 6 vom (t)
Ober 3 vom (r)
(t) Ober 6 vom (s)


(u)
Ober 6 vom (t)
(v)
(w)
Unter 2 vom (v)
(x)
Ober 2 vom (v)


(y)
in der Unter 7 vom (w)
(z) in der Ober 8 vom (w)
Ober 7 vom (y)
(aa) Ober 7 vom (y)
in Unter 8 vom (x)
(bb)
Unter 9 vom (v)

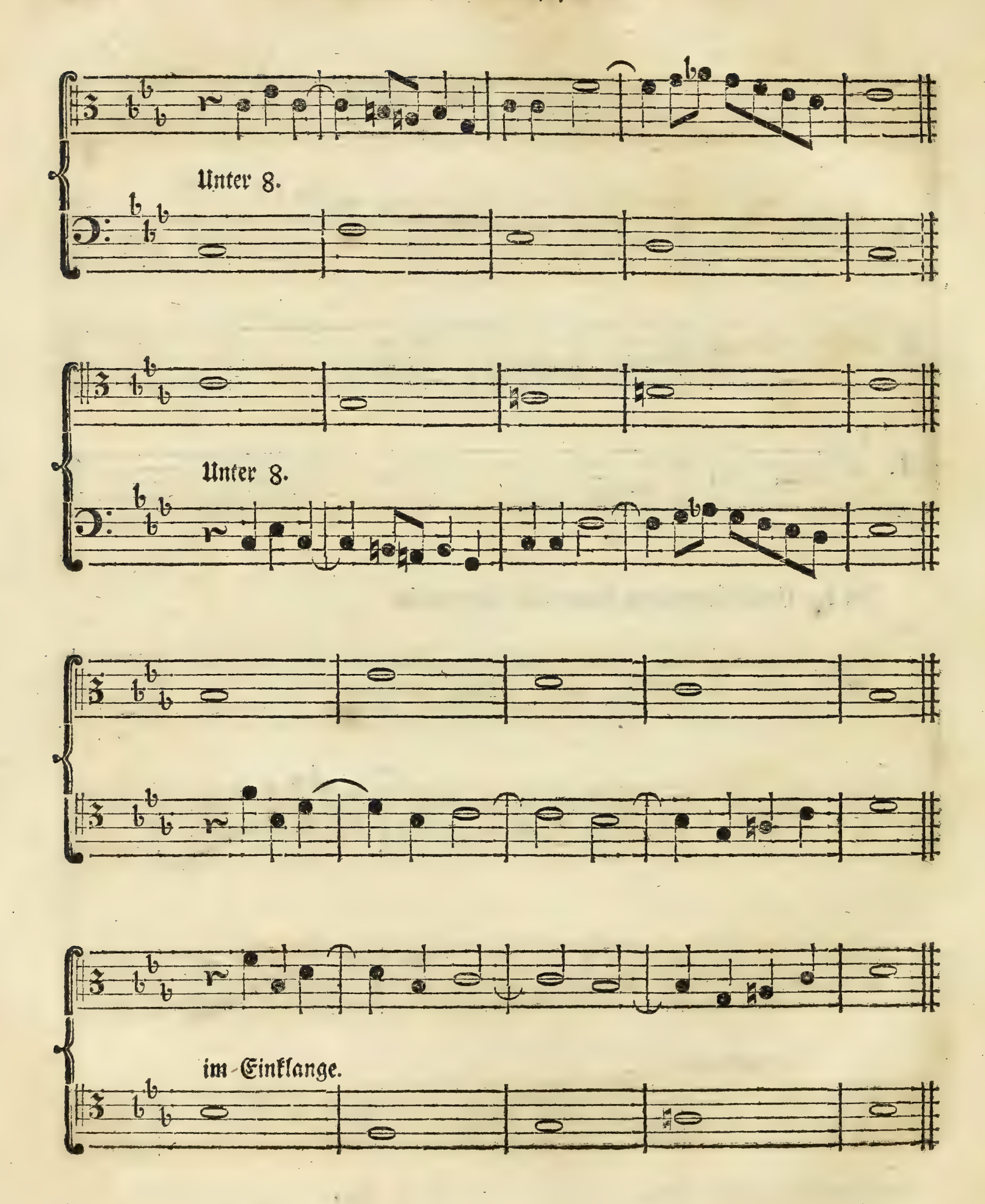

(cc)
Ober 9 vom (bb)
(dd)
Unter 12.

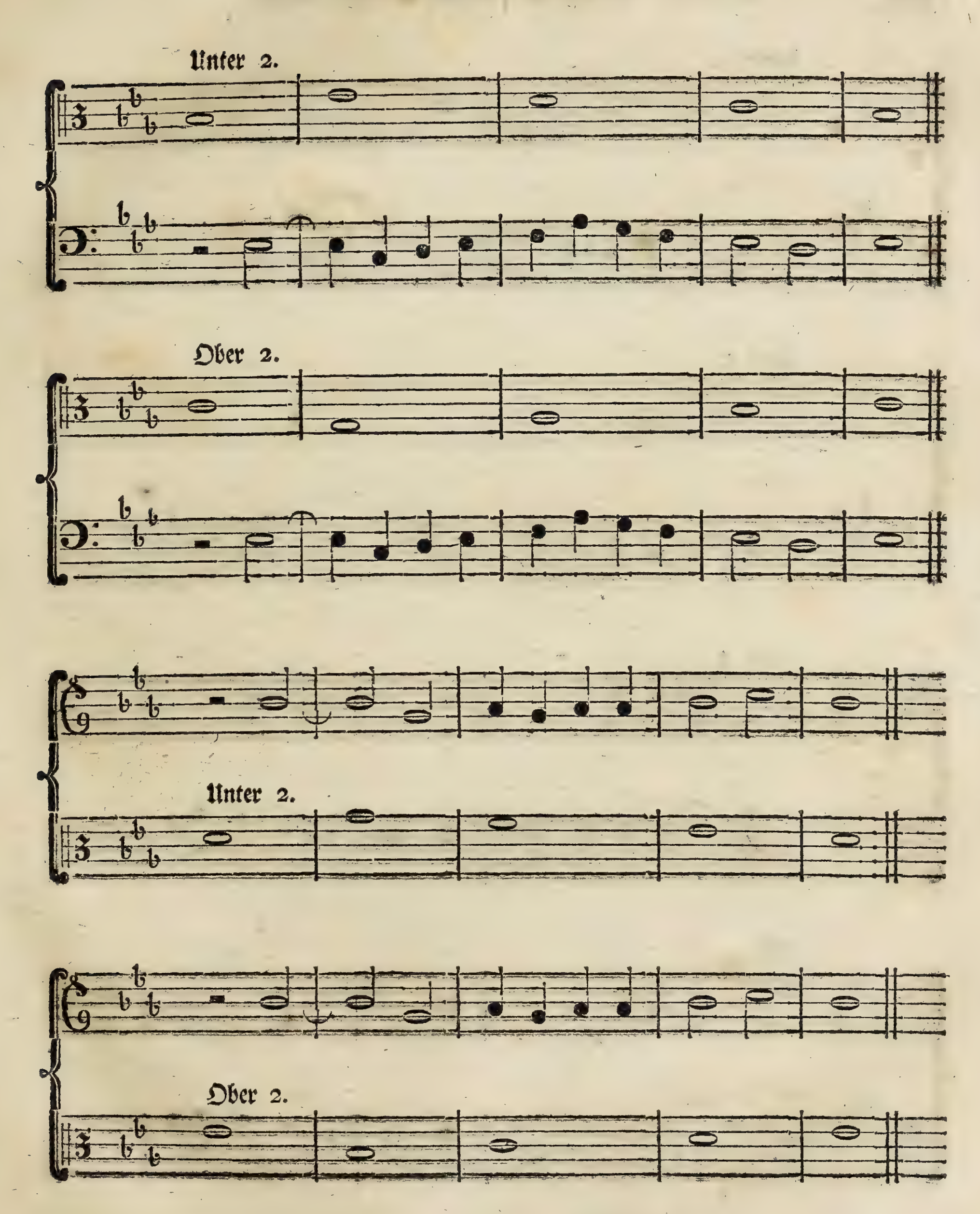

Cantus firmus.
in der Ober 6.
Cantus firmus.
Unter 12.


a 4.

In der Gegenbewegung durch alle Intervalle.

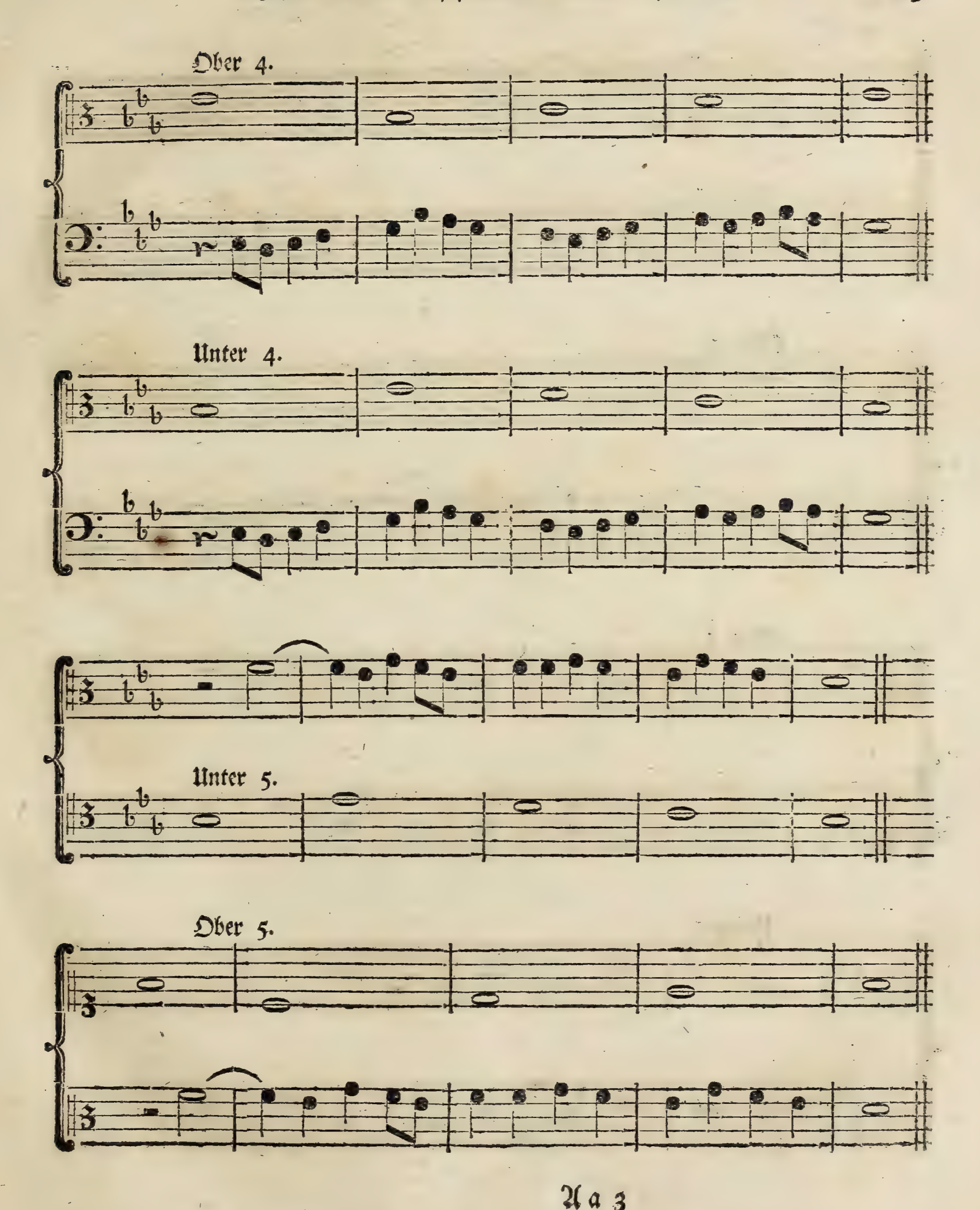
im Einklange.

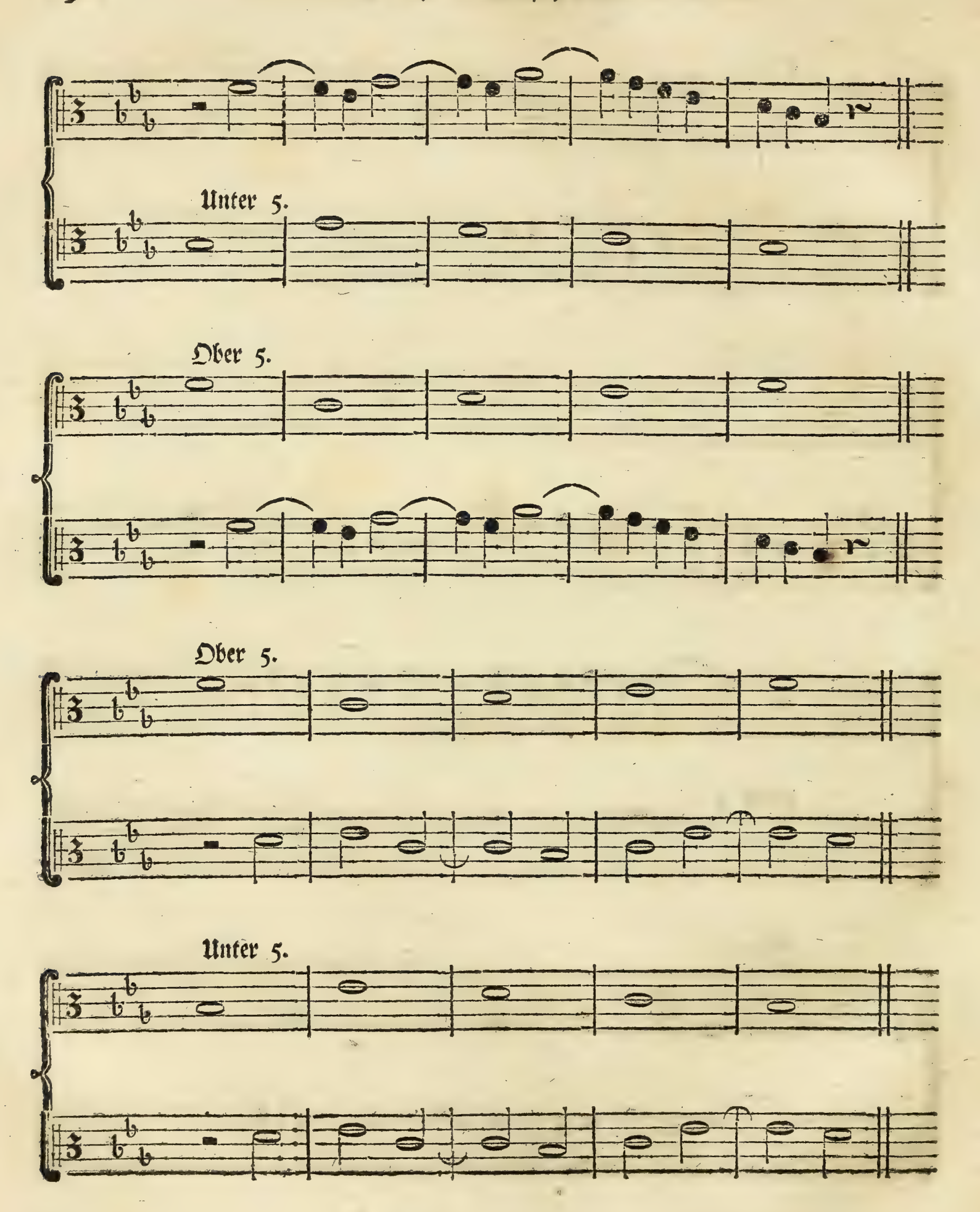

Unter 8.
Unter 8.
im Einklange.


Unter 2.
Ober 2.
Unter 2.
Ober 2.



Unter 3.
Ober 3.
Unter 4.
Ober 4.


Ober 4.
Unter 4.
Unter 5.
Ober 5.

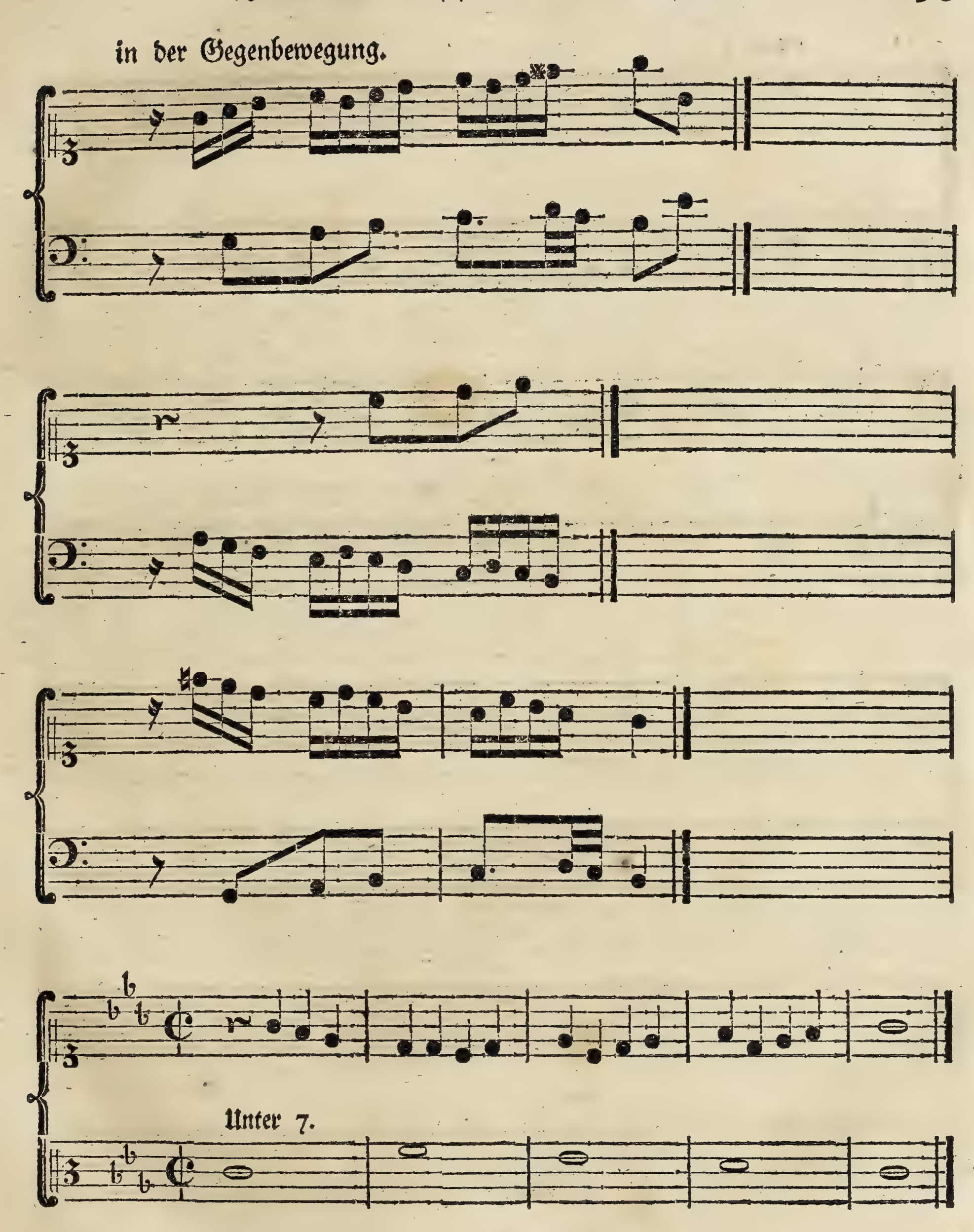

Unter 5.
Ober 5.
Ober 5.
Unter 5.

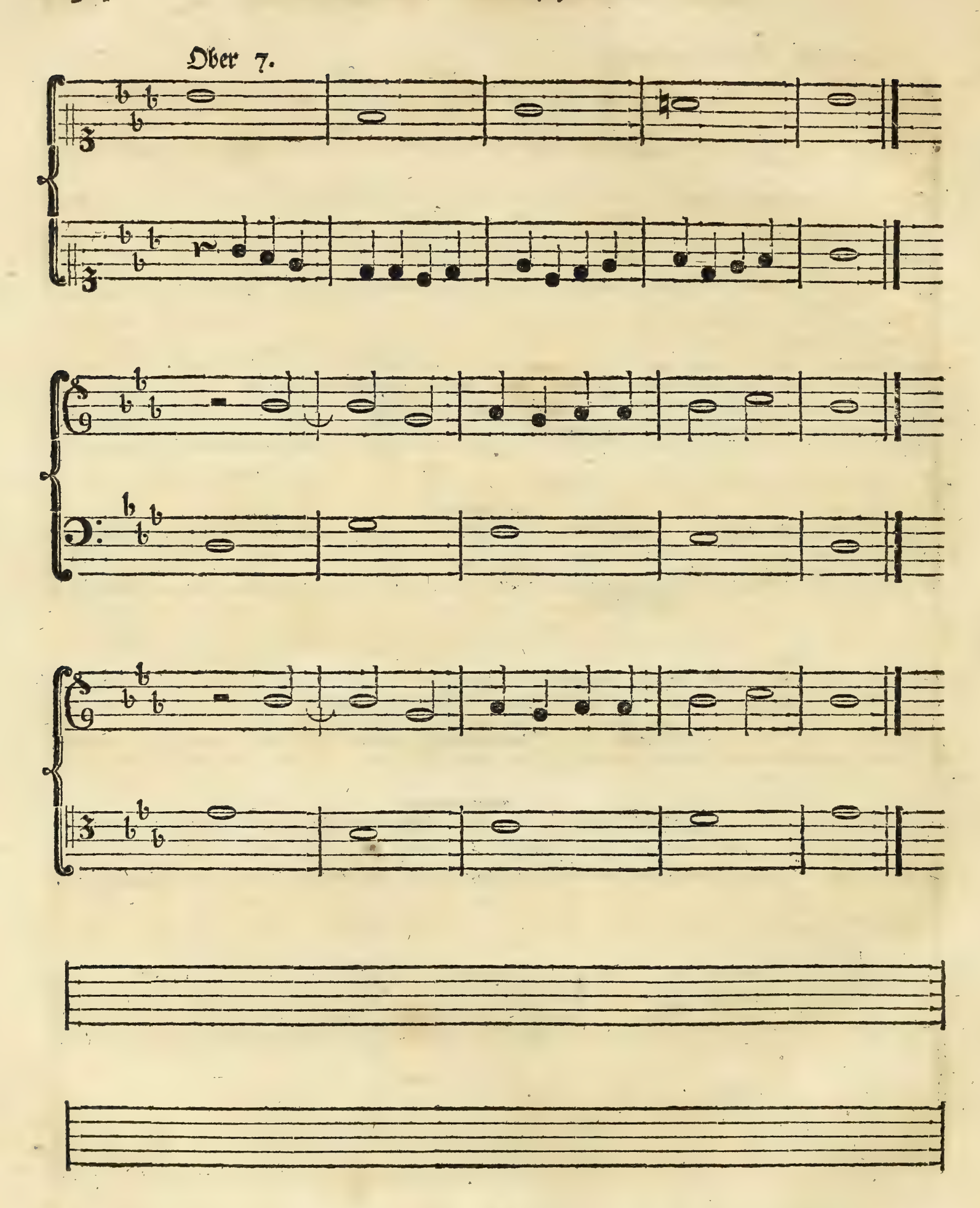

Unter 12.
Ober 12.
Unter 10.
Ober 10.

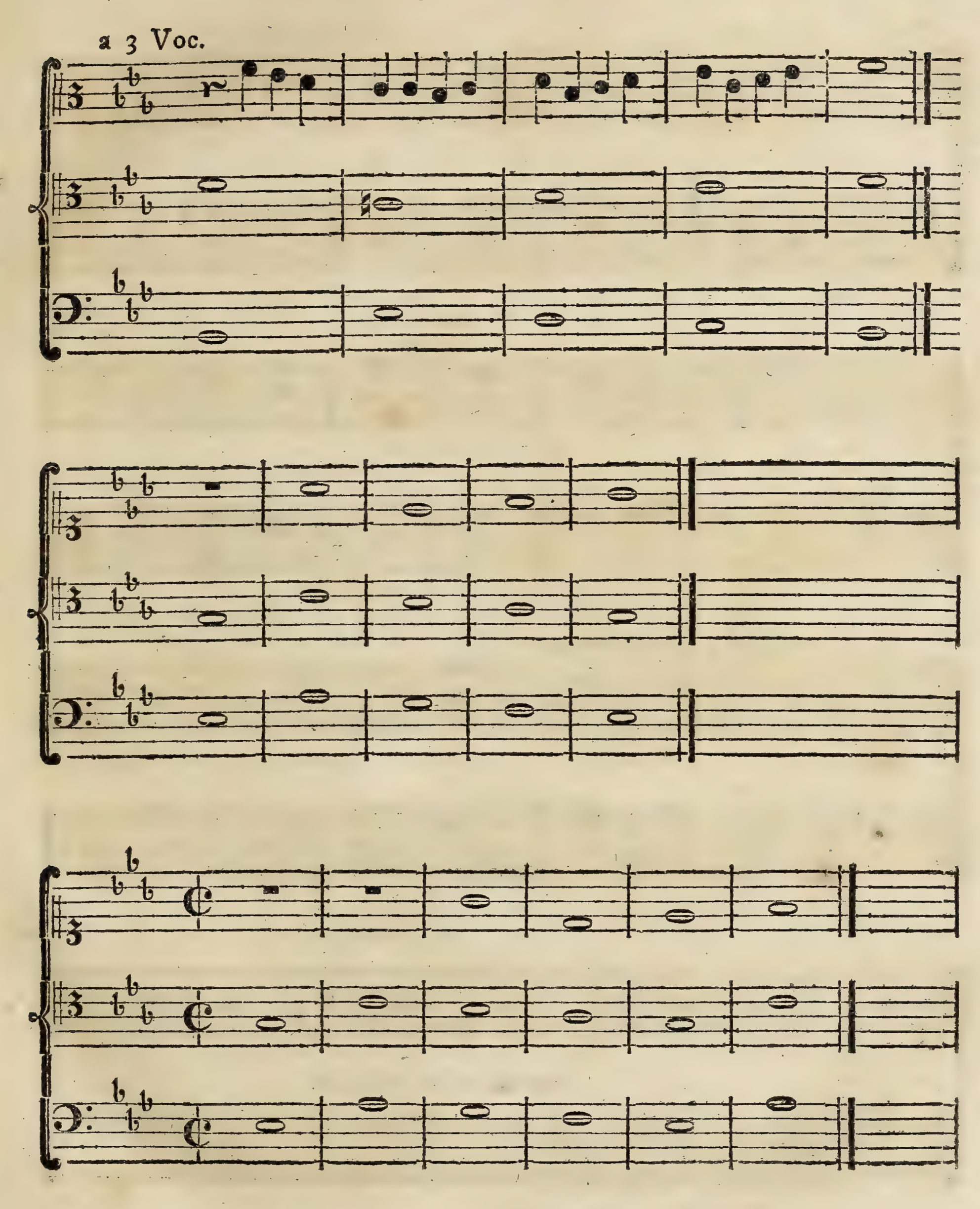


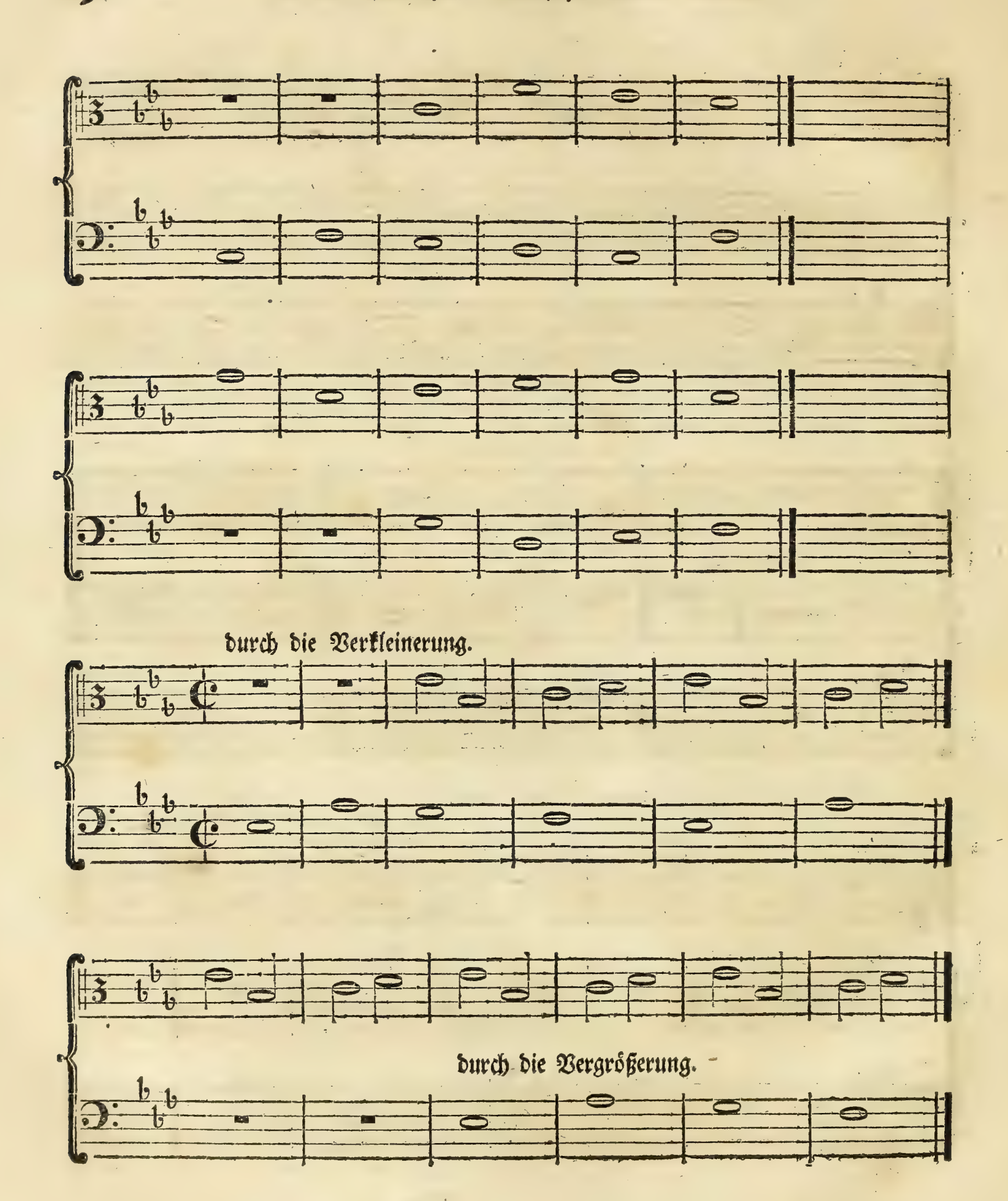
Unter 14 oder doppel 7.
Ober 14 oder doppel 7.
Von J. S. Bach.
in der 12.

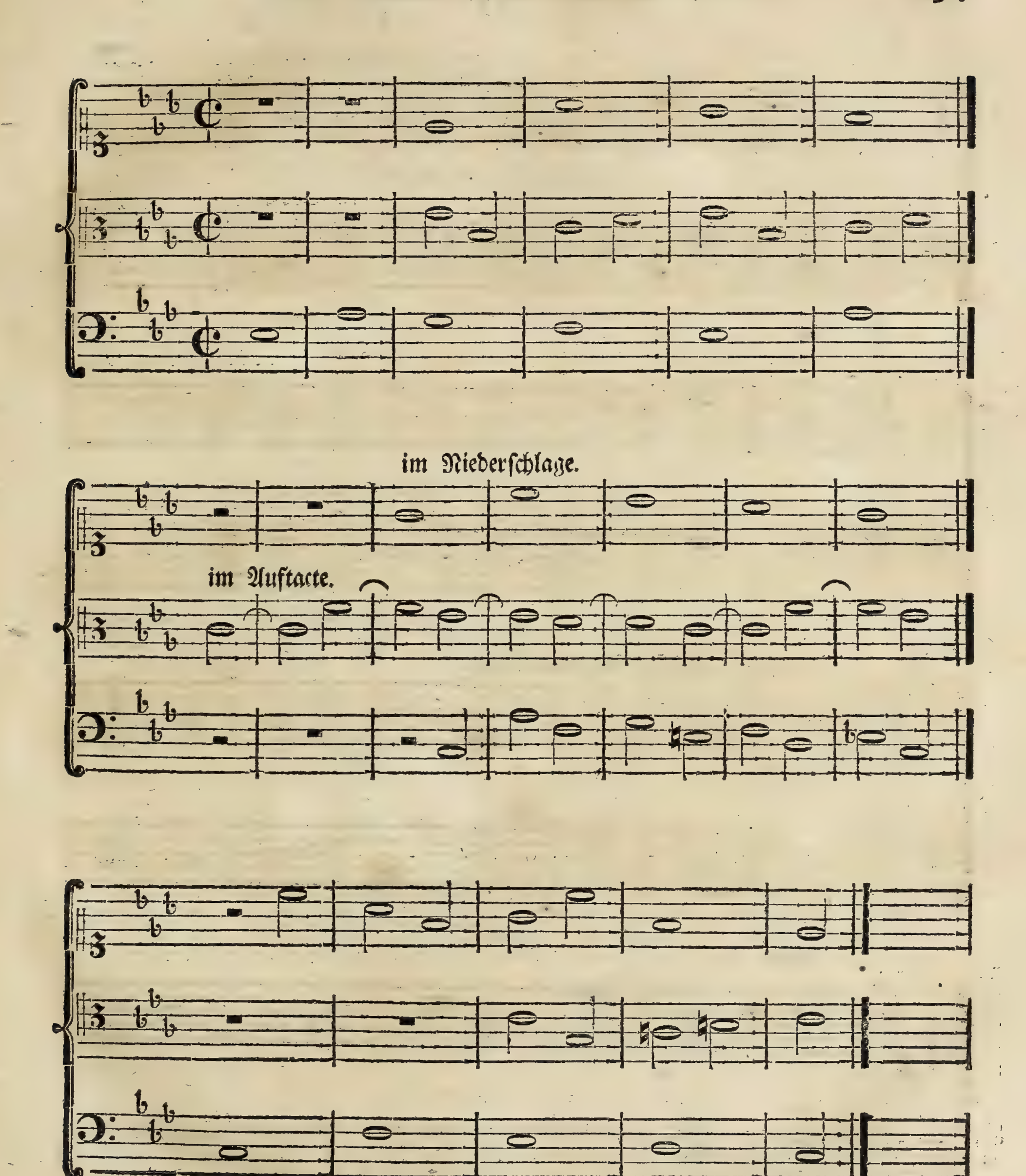
in der Gegenbewegung.

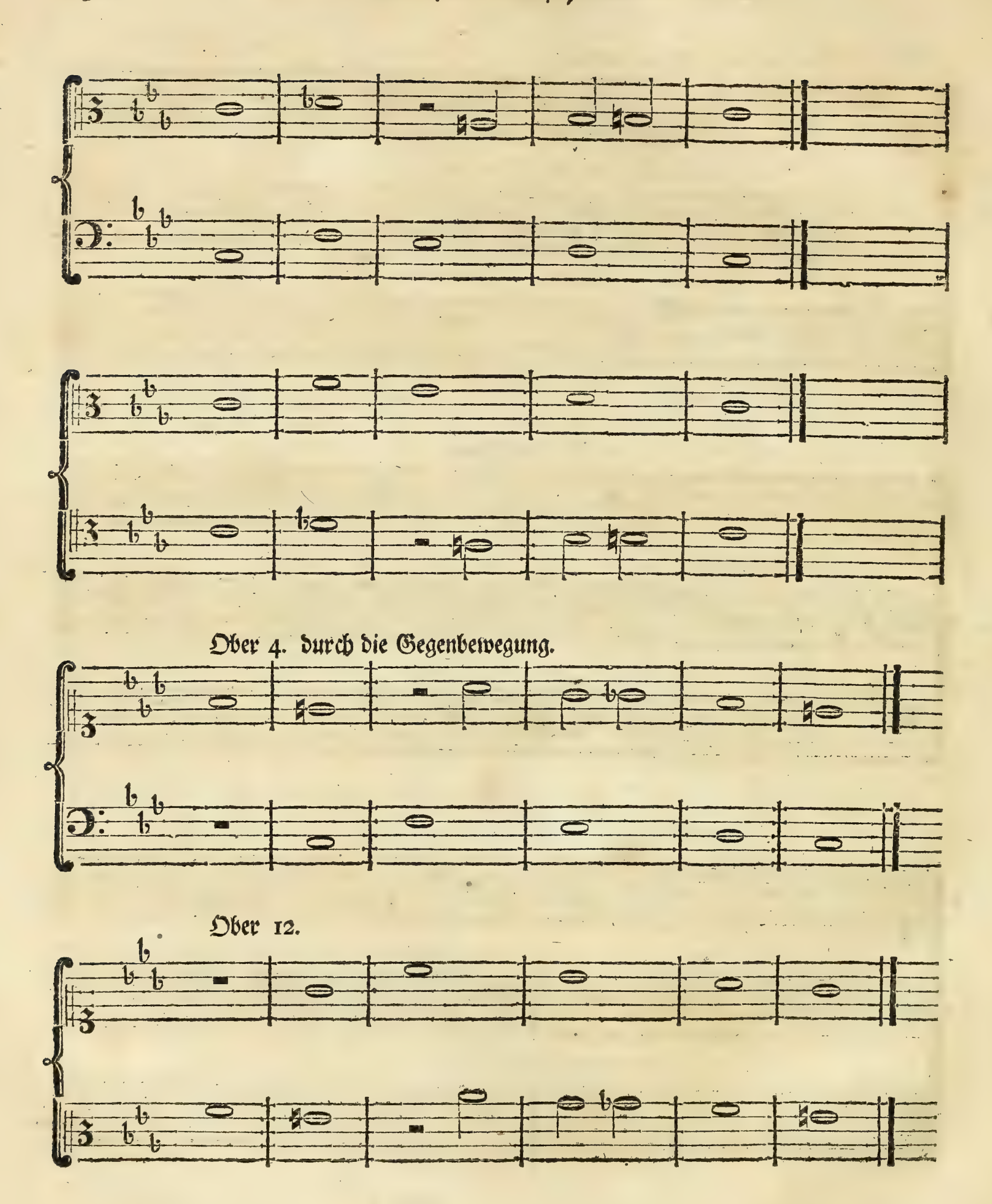


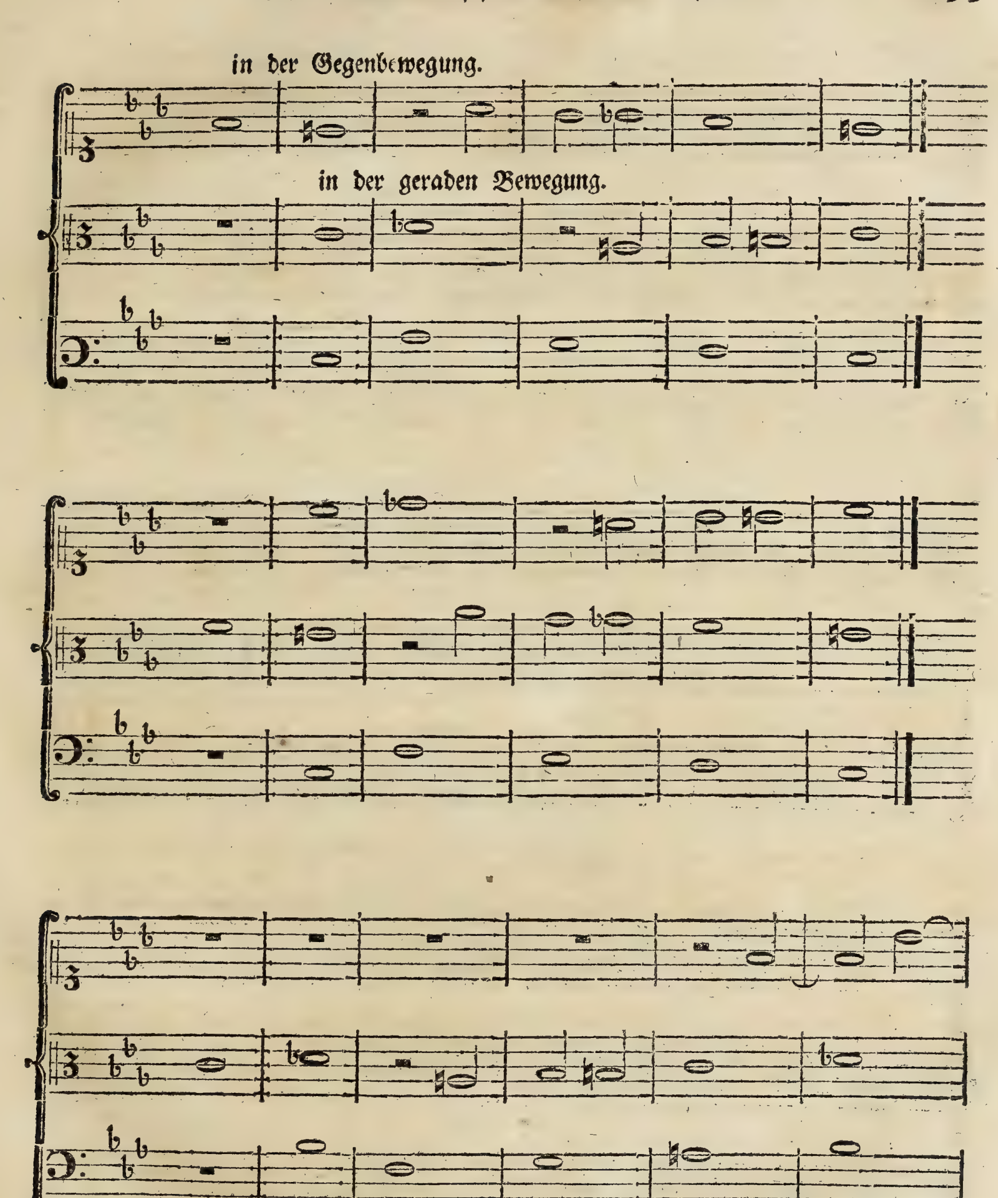

Ober 7.

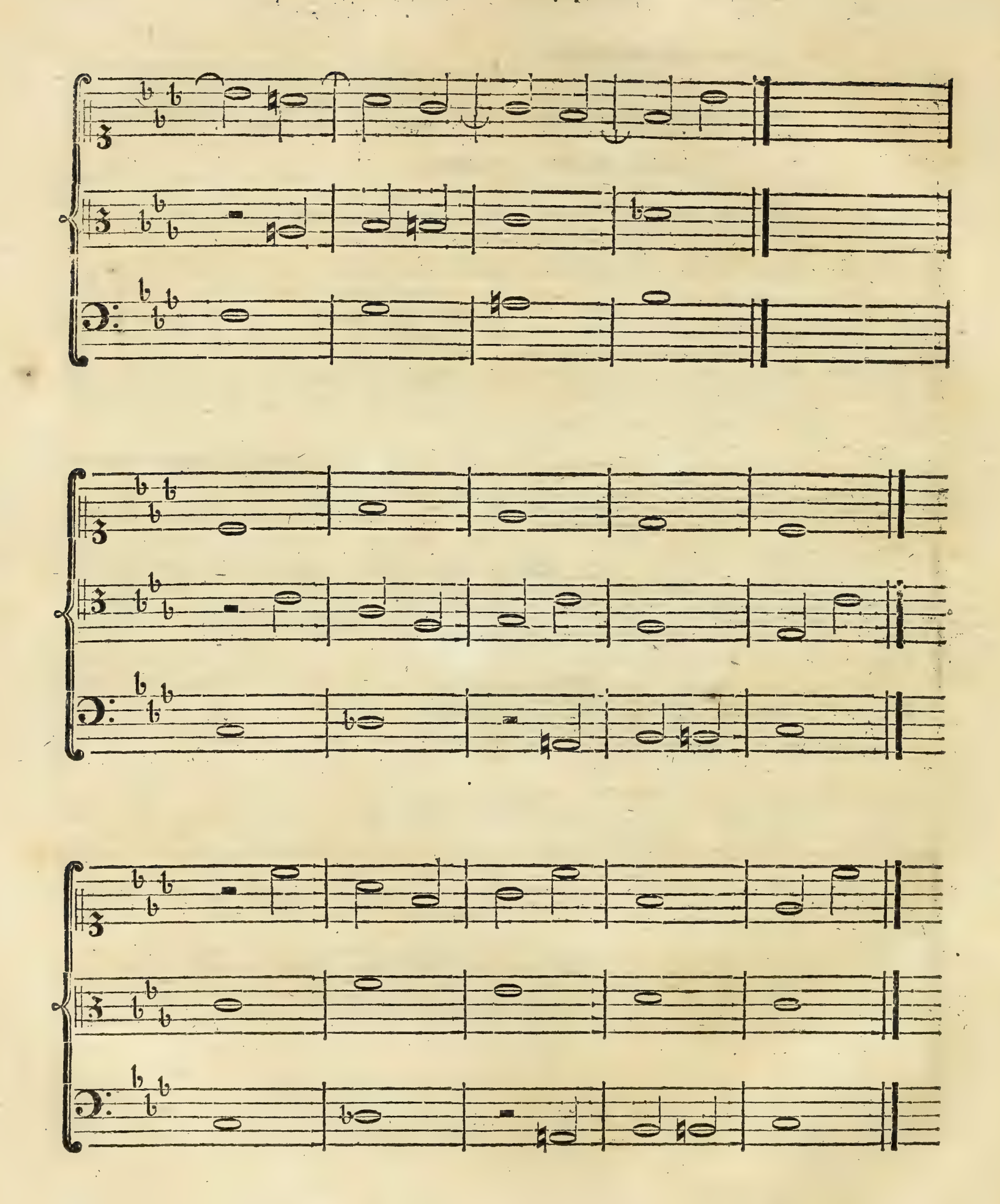

a 3 Voc.


durch die Verkleinerung.
durch die Vergrößerung.


im Niederschlage.
im Auftacte.


Oder 4. durch die Gegenbewegung.
Oder 12.

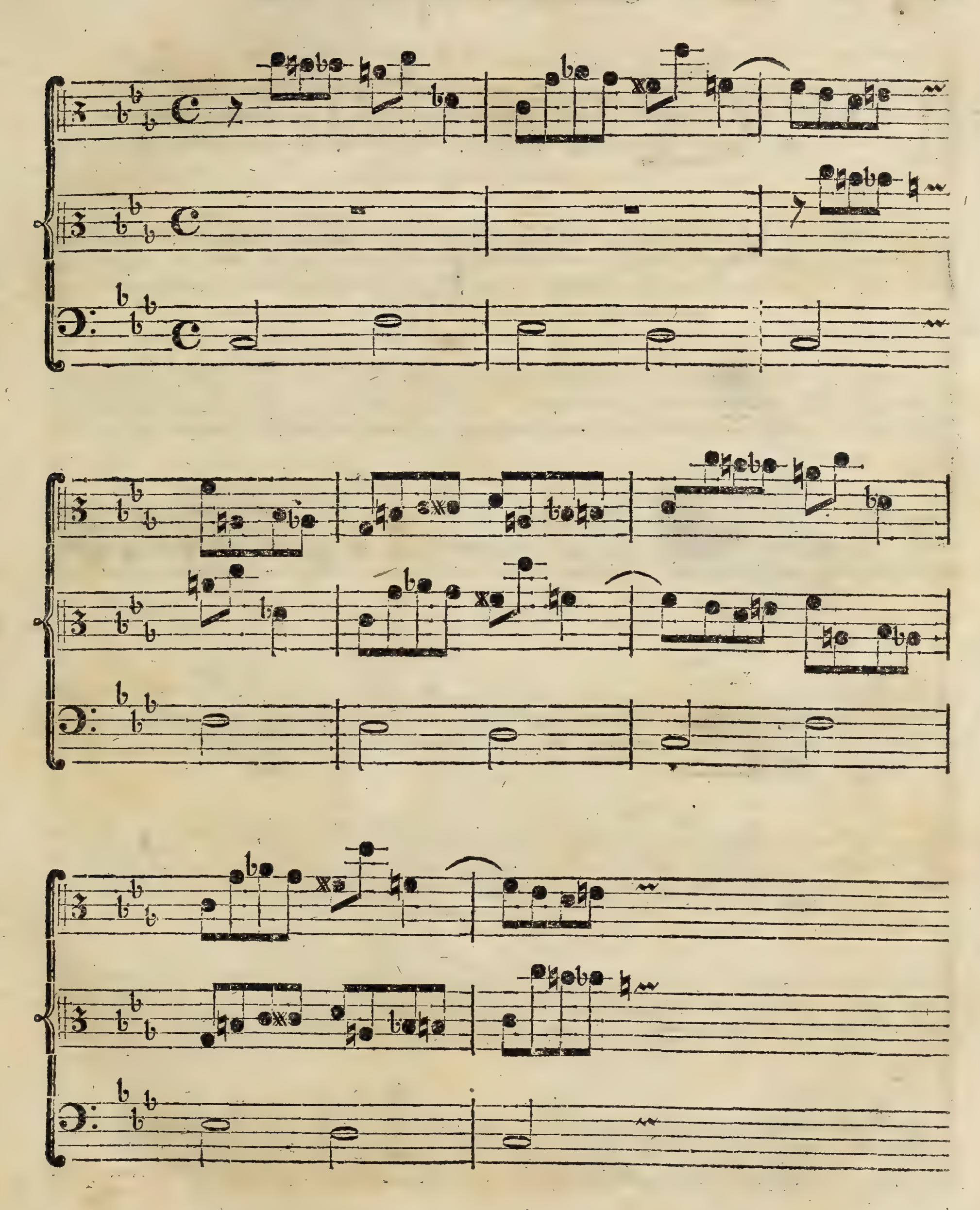

in der Gegenbewegung.
in der geraden Bewegung.

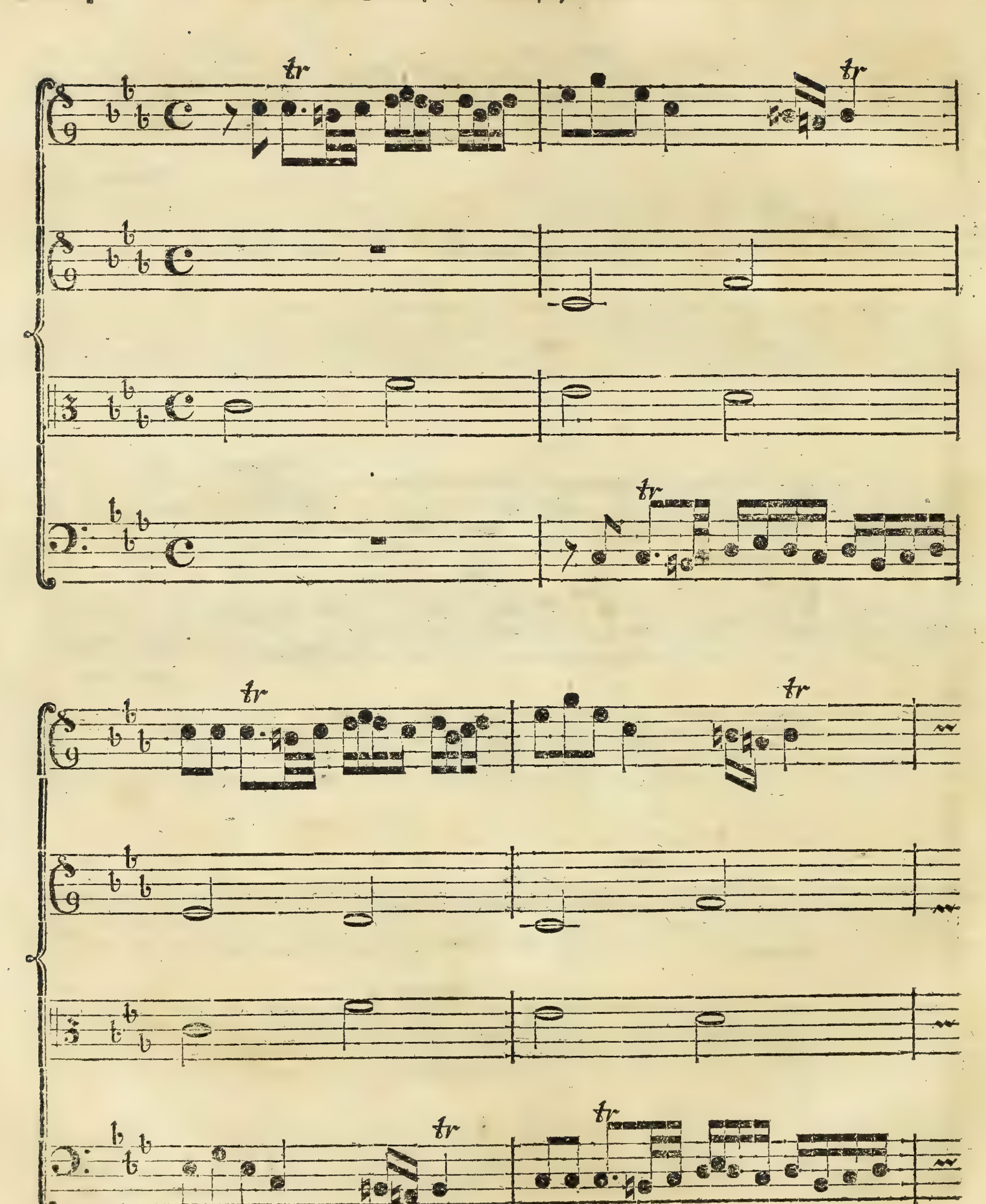


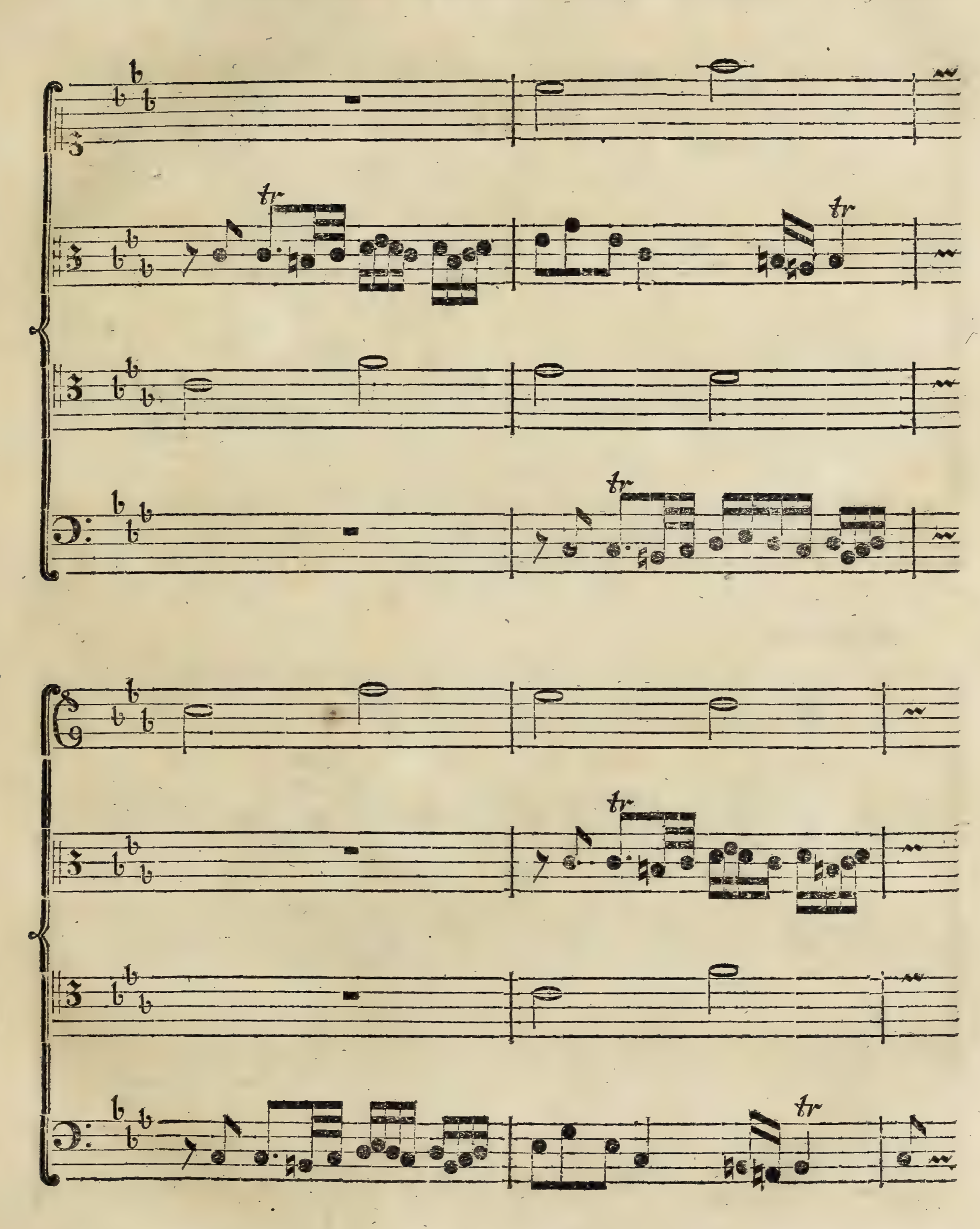
Contrapunct für 3 Stimmen nach allen möglichen Umkehrungen in der 8.




tr
tr
tr



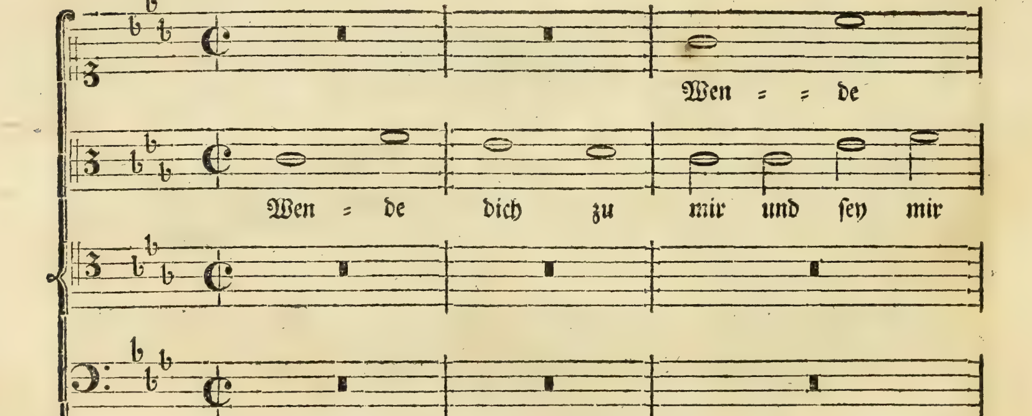

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

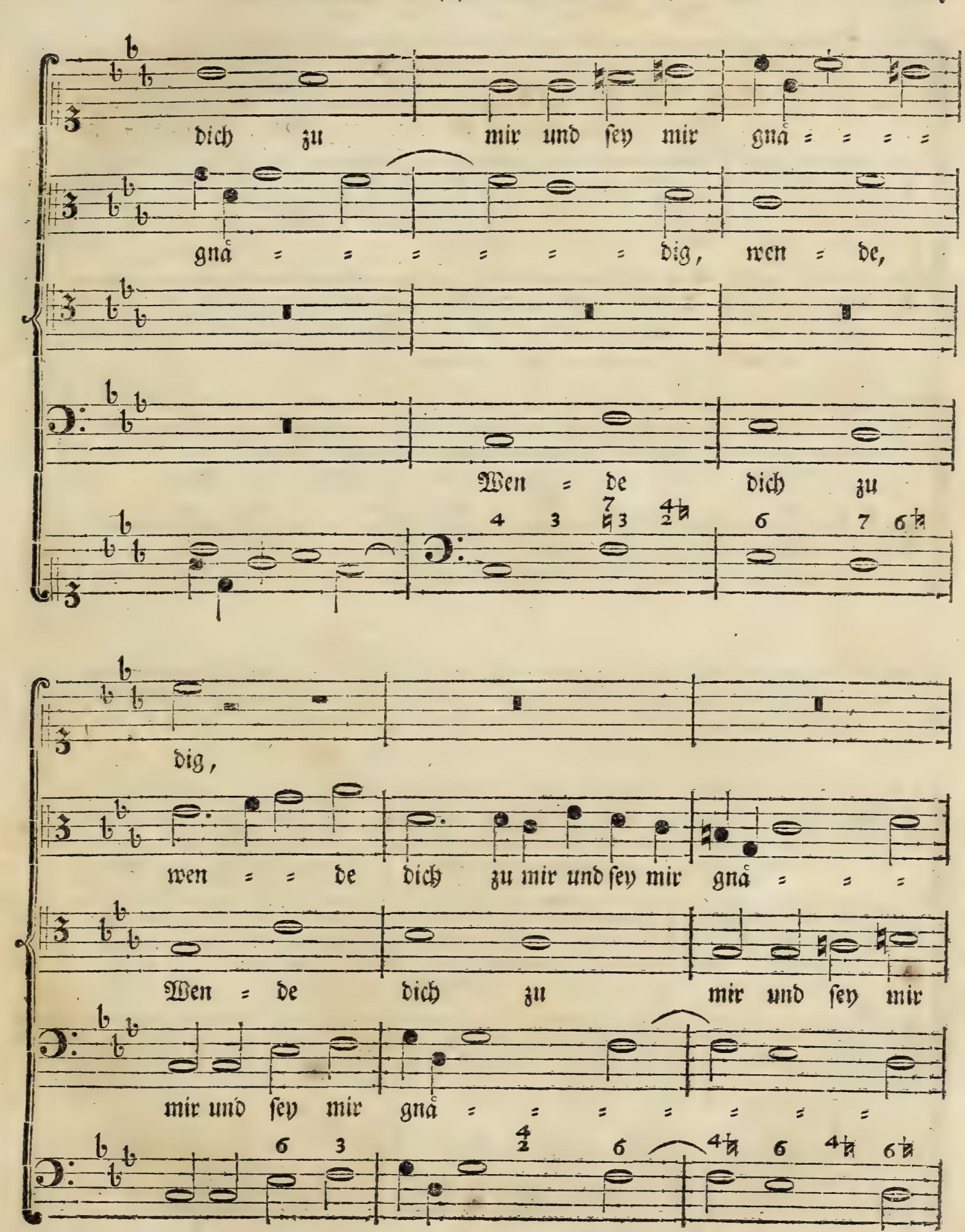

tr
tr
tr
tr
tr

tr tr

tr u. s. f.

Allabreve.



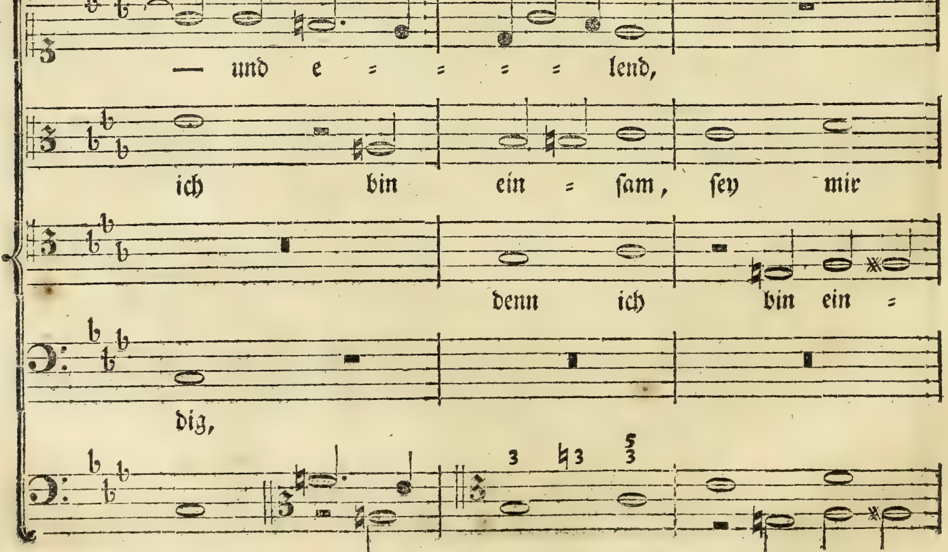

dich zu mir und sey mir gnä = = = =
gnä = = = = = = dig, wen = de,
Wen = de dich zu
dig,
wen = = de dich zu mir und sey mir gnä = = =
Wen = de dich zu mir und sey mir
mir und sey mir gnä = = = = = = =

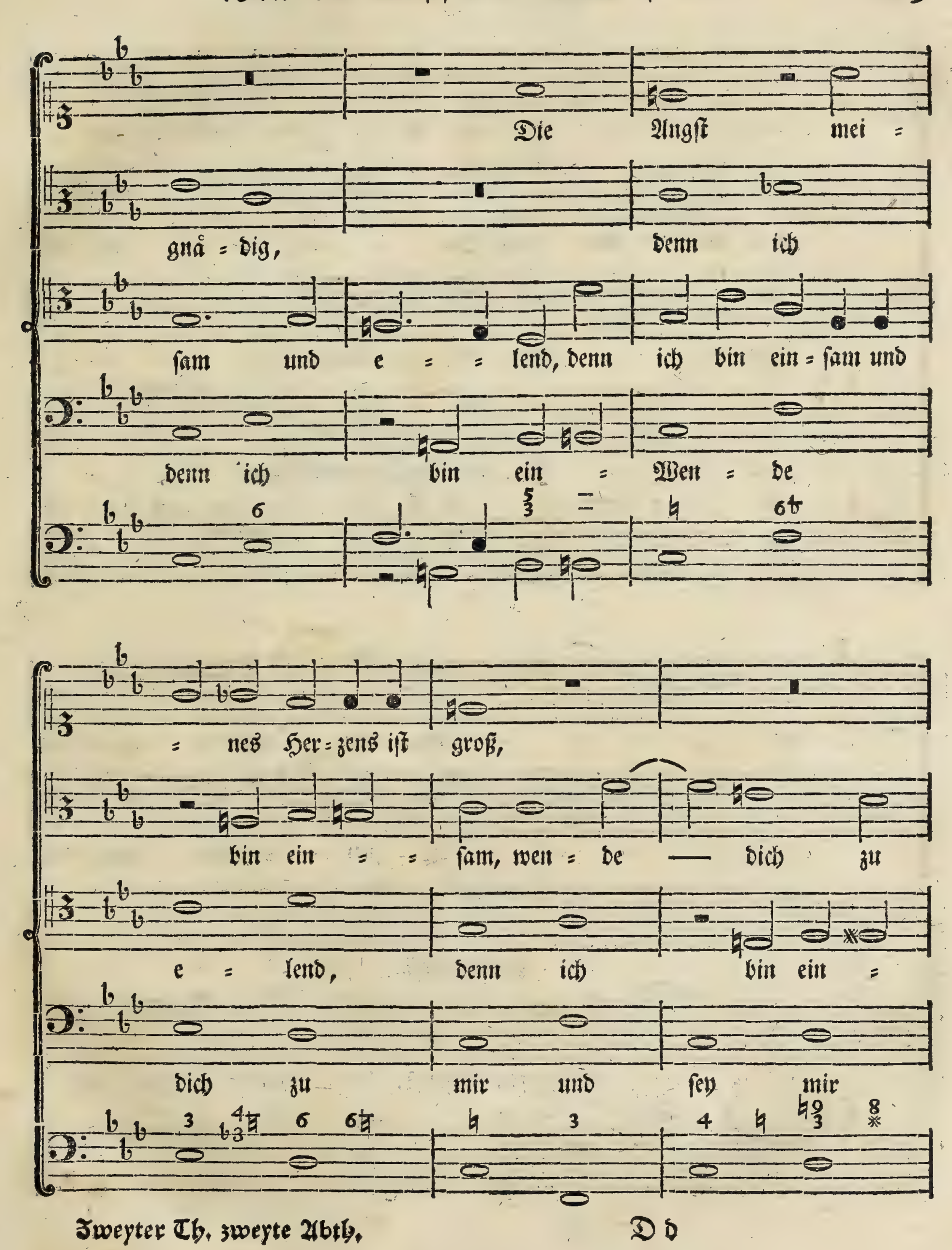
denn ich bin ein = = sam

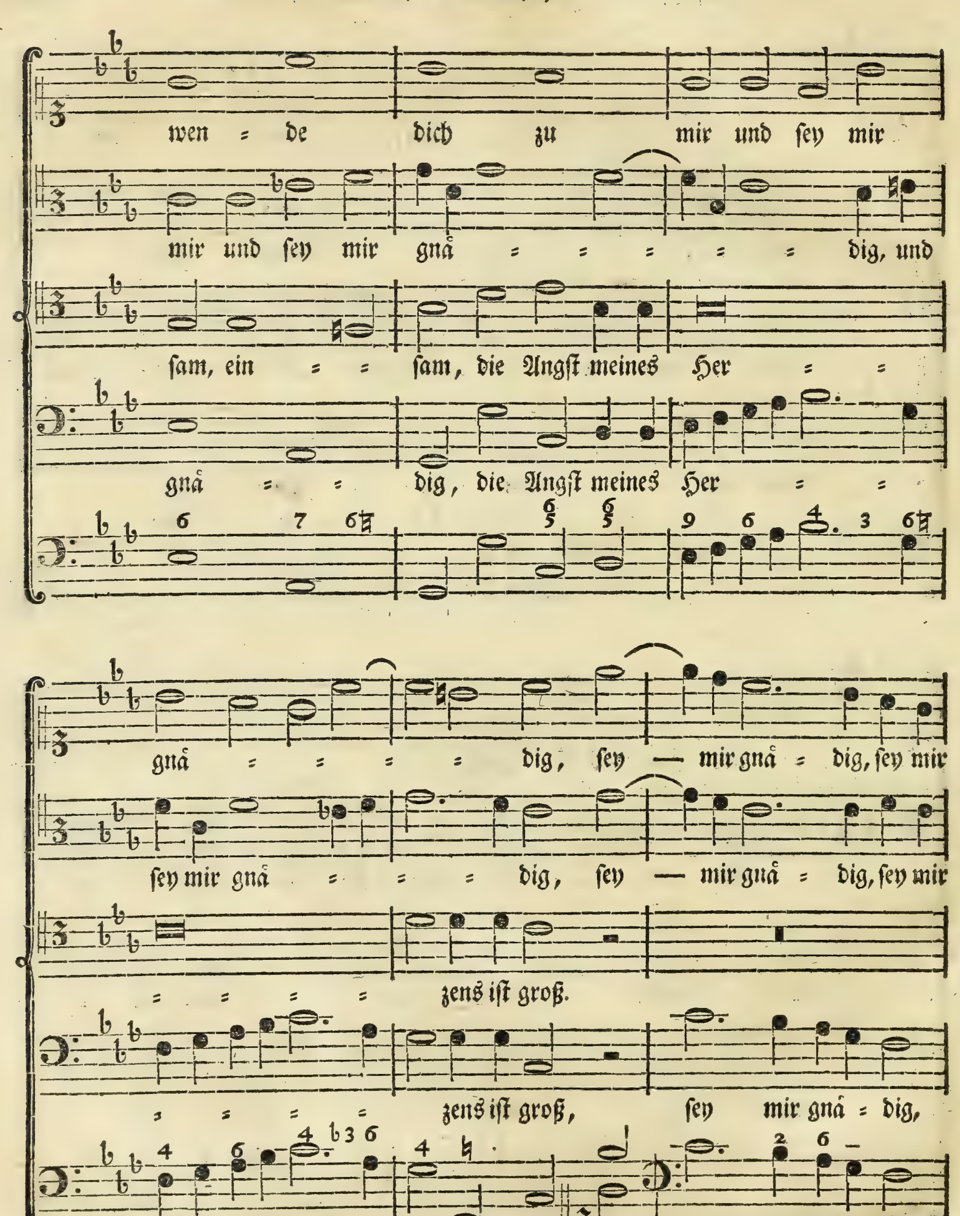
= = = = dig, denn

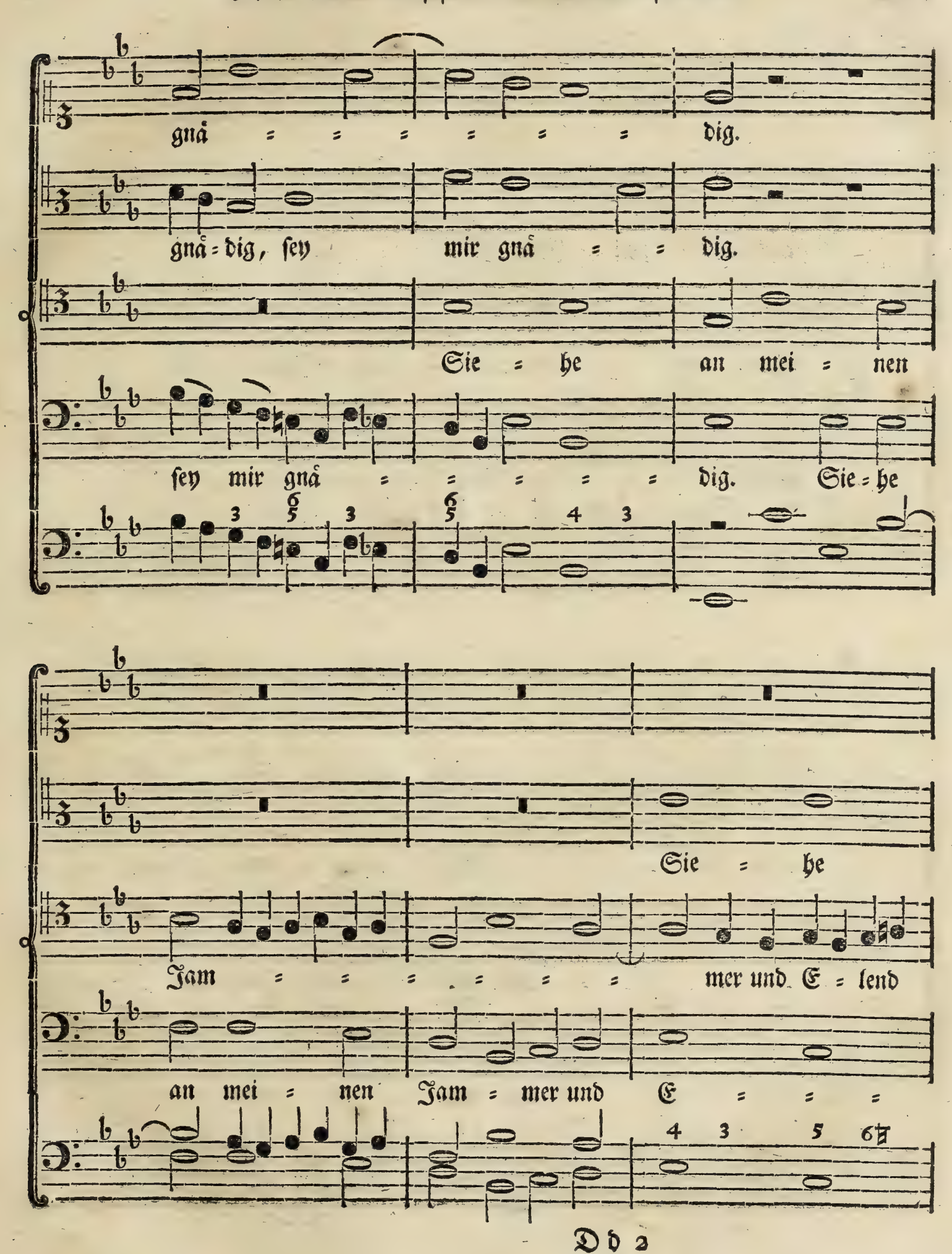
gnä = = = dig,

dig, sey mir gnä=

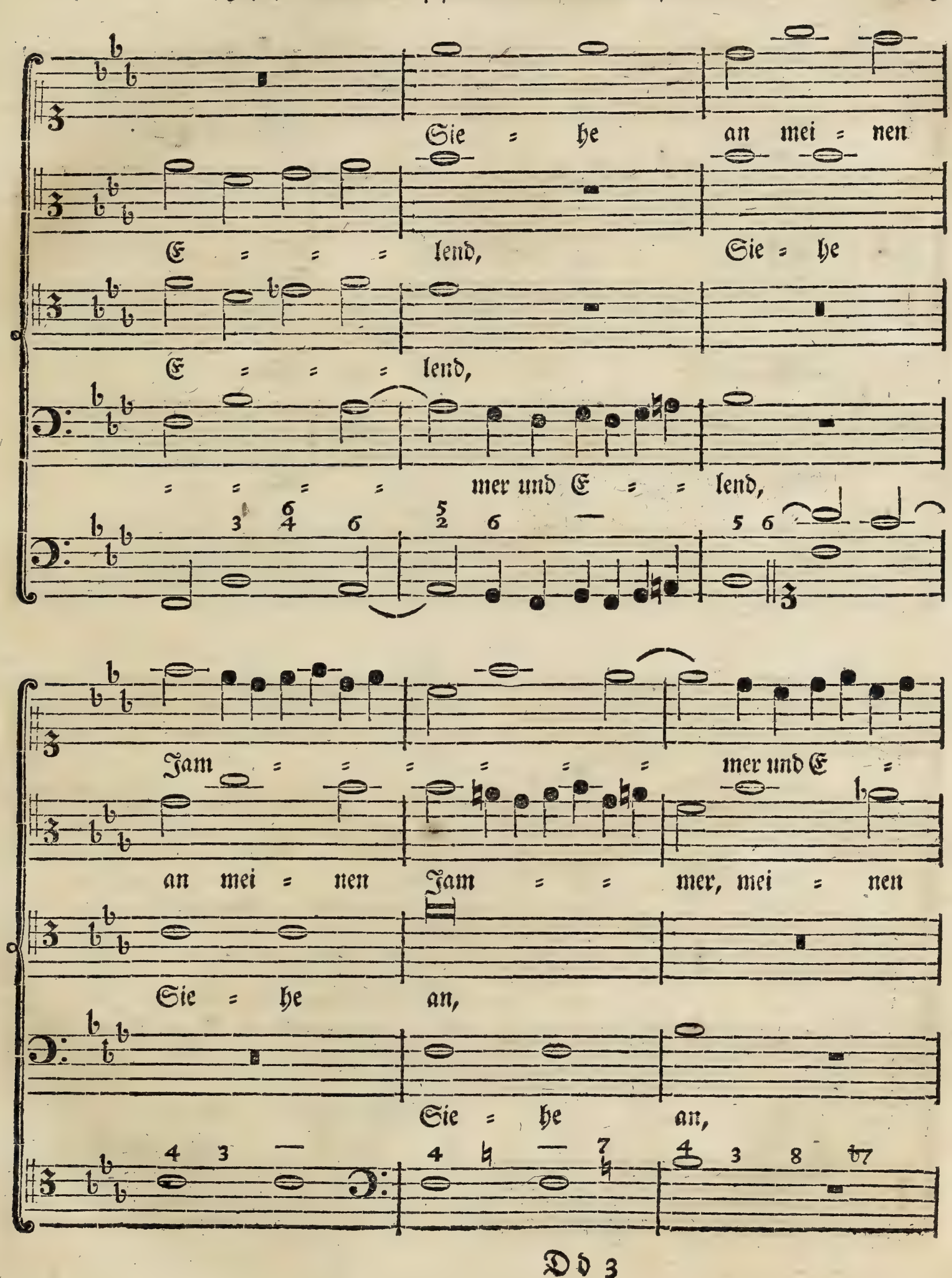



Die Angst mei =
gnä = dig, denn ich
sam und e = = lend, denn ich bin ein = sam und
denn ich bin ein = Wen = de
= nes Her = zens ist groß,
bin ein = = sam, wen = de — dich zu
e = lend, denn ich bin ein =
dich zu mir und sey mir


wen = de dich zu mir und sey mir
mir und sey mir gnä = = = = = dig, und
sam, ein = = sam, die Angst meines Her = =
gnä = = dig, die Angst meines Her = =
gnä = = = = dig, sey — mir gnä = dig, sey mir
sey mir gnä = = = dig, sey — mir gnä = dig, sey mir
= = = = zens ist groß.
= = = = zens ist groß, sey mir gnä = dig,


gnä = = = = = = dig.
gnä = dig, sey mir gnä = = dig.
Sie = he an mei = nen
sey mir gnä = = = = = dig. Sie = he
Sie = he
Jam = = = = = = mer und E = lend
an mei = nen Jam = mer und E = = =


an mei = nen Jam = = = = = =
Sie = he an mei = nen Jam = =
lend.
5 6
= = = = = = = = = mer und
= = = = mer, mei = nen Jam=mer und
Sie = he an mei = nen Jam = =
6 3 6 4 ♭6 3 4 2 6 6 6


Sie = he an mei = nen
E = = = lend, Sie = he
E = = = lend,
= = = = mer und E = = lend,
Jam = = = = = = mer und E =
an mei = nen Jam = = mer, mei = nen
Sie = he an,
Sie = he an,

lend, Wende dich zu mir· und

Jam = = = mer und E = lend, wende dich zu

Wen = de dich zu mir,

Wen = =. de dich

5 6 6

sey mir gnä = dig,

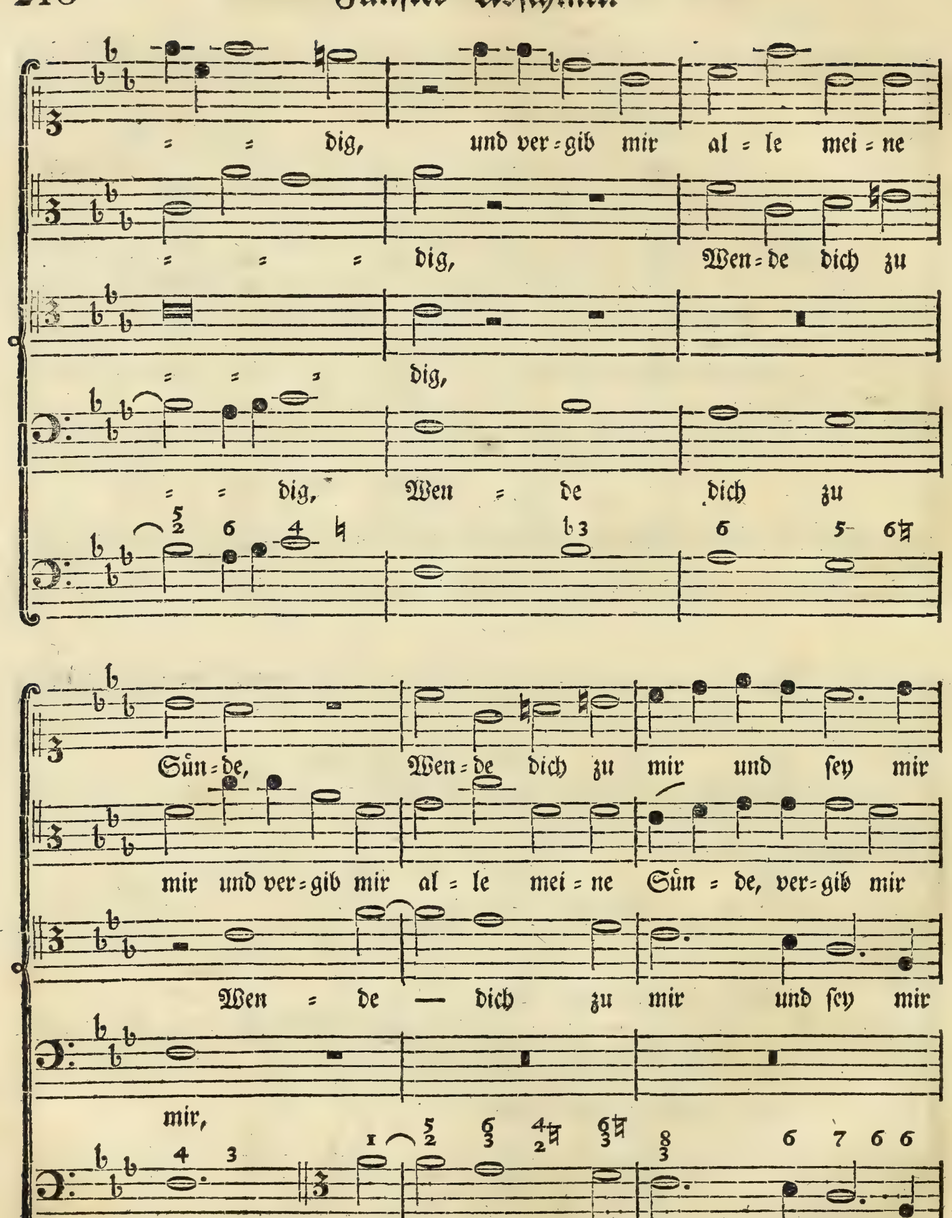
mir und sey mir gnä = dig,

Wen = de dich zu

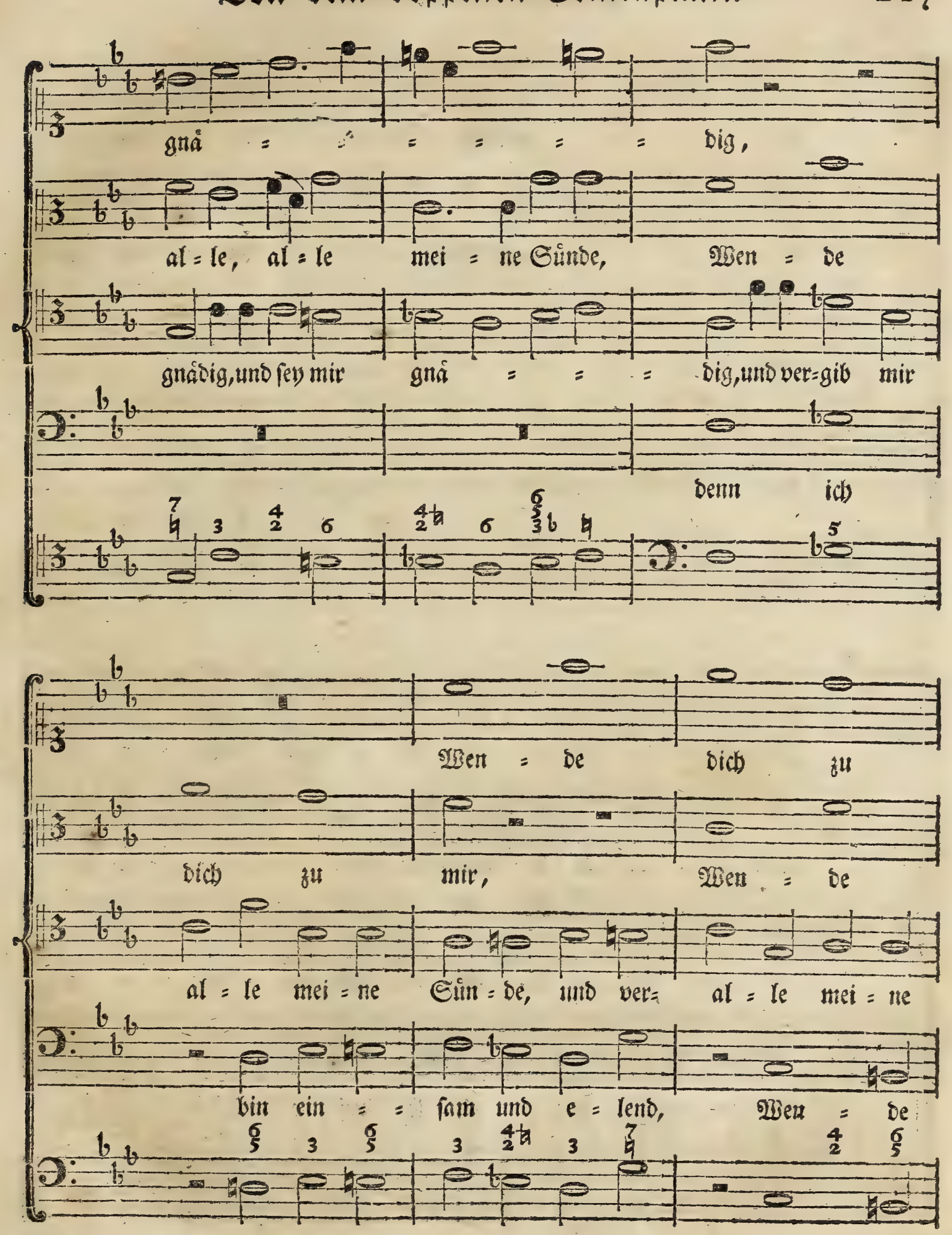
zu mir und sey mir gnä = =

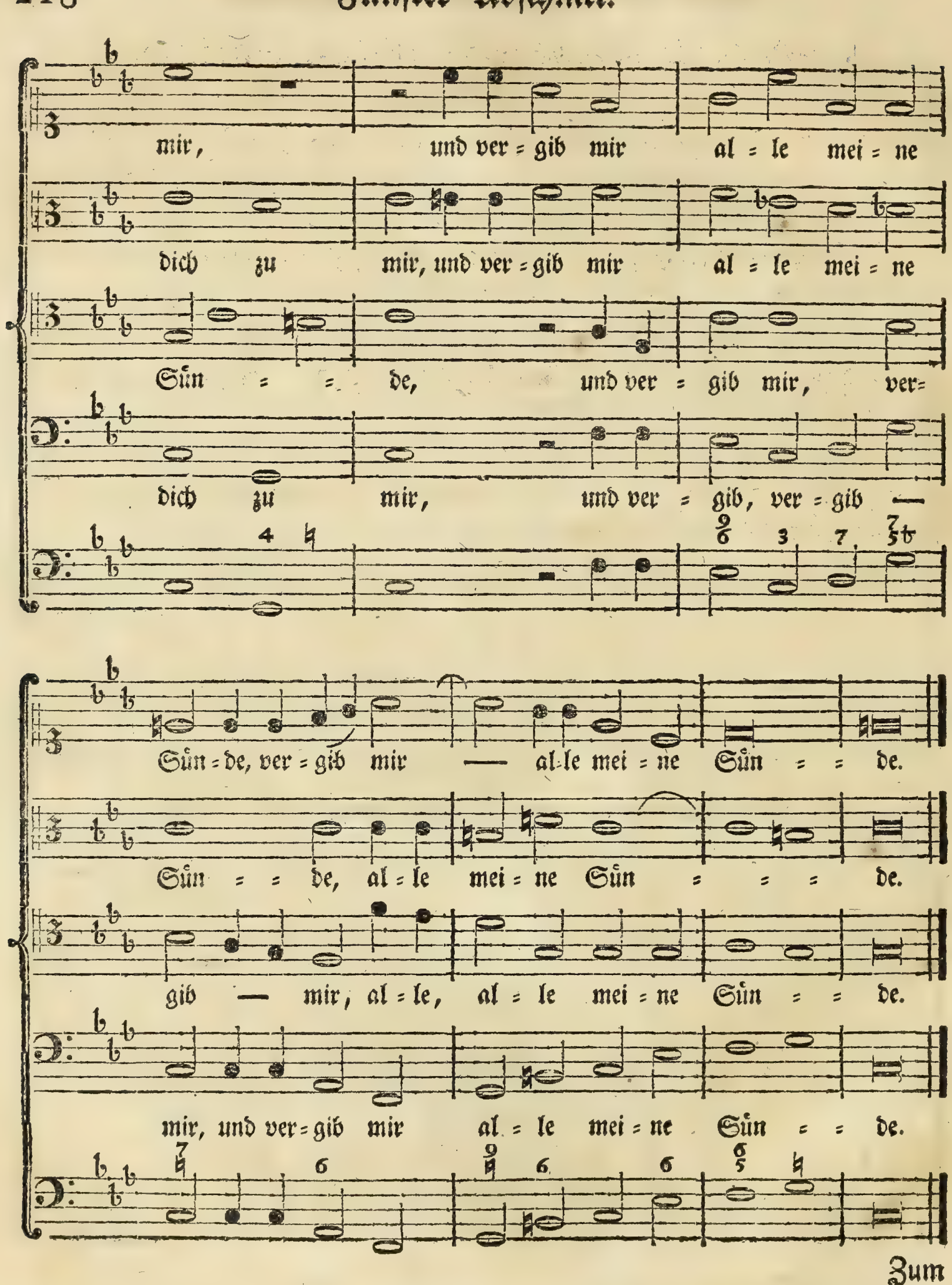
5 6


Wen = de
Wen = de dich zu mir und sey mir
mir und sey mir gnä = = = dig, und sey mir
= = = dig, und sey mir gnä = =
dich zu mir und sey mir gnä = =
gnä = = = = = dig und sey mir gnä =
gnä = dig, und sey mir gnä = = = =
dig, und sey mir gnä = = = =



= = dig, und ver=gib mir al = le mei = ne
= = = dig, Wen=de dich zu
= = = dig,
= = dig, Wen = de dich zu
Sün=de, Wen=de dich zu mir und sey mir
mir und ver=gib mir al = le mei = ne Sün = de, ver=gib mir
Wen = de — dich zu mir und sey mir
mir,


gnä = = = = = = dig,
al = le, al = le mei = ne Sünde, Wen = de
gnädig, und sey mir gnä = = = dig, und ver=gib mir
denn ich
Wen = de dich zu
dich zu mir, Wen = de
al = le mei = ne Sün = de, und ver= al = le mei = ne
bin ein = = sam und e = lend, Wen = de


mir, und ver = gib mir al = le mei = ne
dich zu mir, und ver = gib mir al = le mei = ne
Sün = = de, und ver = gib mir, ver=
dich zu mir, und ver = gib, ver = gib —
Sün = de, ver = gib mir — al = le mei = ne Sün = = de.
Sün = = de, al = le mei = ne Sün = = = de.
gib — mir, al = le, al = le mei = ne Sün = = de.
mir, und ver = gib mir al = le mei = ne Sün = = de.

Zum

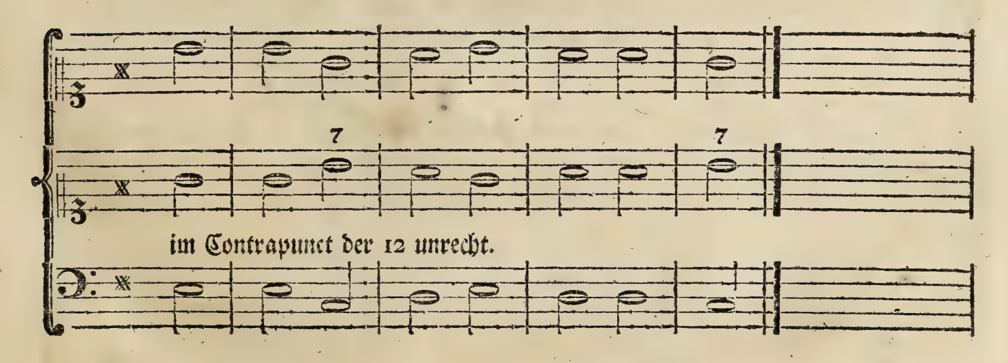
Zum Beschluß will ich noch zeigen, wie zu einem gegebenen Gesang noch eine Stimme so zu setzen sey, daß sie sich sowohl in dem Contrapunct der 8, als in die andern in der 10 und 12 umkehren lasse.

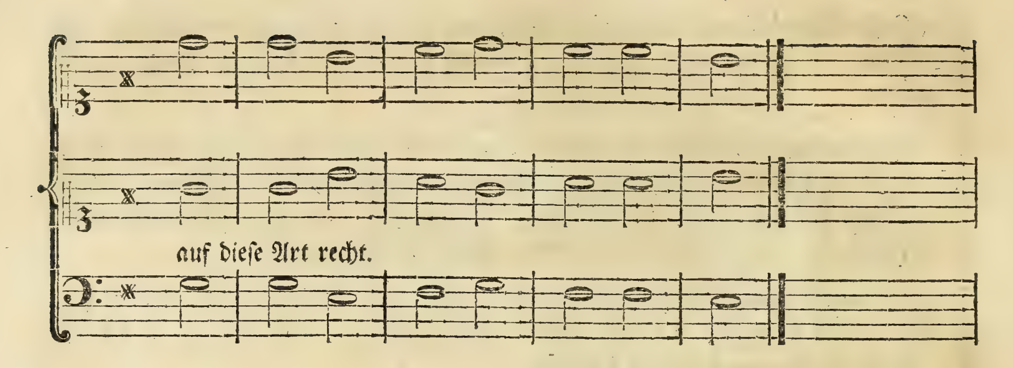
Es ist offenbar, daß dieses angehet, wenn die andre Stimme so gesetzt wird, daß alle Regeln der bemeldten drey Contrapuncte darin beobachtet werden. Doch ist dieses nur bey einem blos zweystimmigen Satz, oder, wo mehr Stimmen sind, in Ansehung der zwey äußersten Stimmen genau zu beobachten.

In diesen beyden Fällen kann man wegen des Contrapuncts der 8 weder eine 5 noch 4 setzen, die aber gesetzt werden können, wenn eine dritte Stimme, als Grundstimme darunter kömmt.

Leichter ist es, den Satz so zu machen, daß er sich nur in dem Contrapunct der 10 und der 12 umkehren lasse, und hernach den umgekehrten Satz in der 10 in den Contrapunct der 8 umzukehren.

Keine Stimme bey dem Hauptsatze darf die andre übersteigen; denn in diesem Fall würde die obere Stimme, wenn sie im Hauptsatze um eine Terz tiefer als die zweyte Stimme wäre, bey der Umkehrung in der 12 zur 7 werden. Diese Terz welche durchs Uebersteigen entsteht, muß man als eine im Contrapunct der 12 verbotene 6 ansehen, welche eine 7 durch die Umkehrung giebt. Denn aus einer 3 entsteht durch die Umkehrung im Contrapunct der 12 eine 10, wenn die eine Stimme über oder unter die andre gesetzt wird; wird aber eine 3 von der andern Stimme um eine 5 oder 12 weiter entfernt, so entsteht eine unbrauchbare 7.

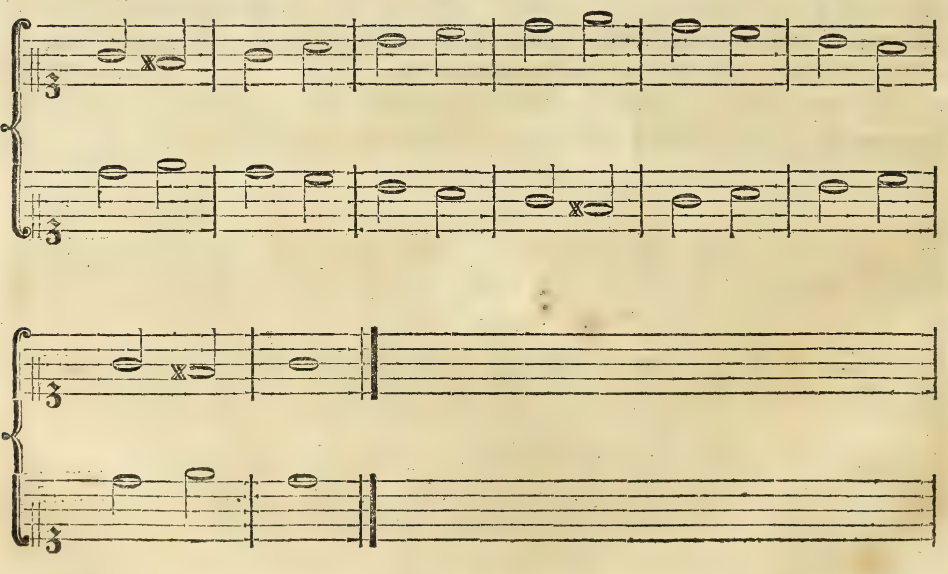




Ein jeder Gesang kann zu gleicher Zeit einen Contrapunct haben, der vollkommen in der Gegenbewegung consoniret, wenn er nicht über die Gränze einer 5, oder höchstens einer kleinen oder verminderten 7 sich erstrecket.

Was durch die Umkehrung des Gesanges für Intervallen hervorkommen, kann man aus folgender Vorstellung ersehen:

Im Dur Modo.

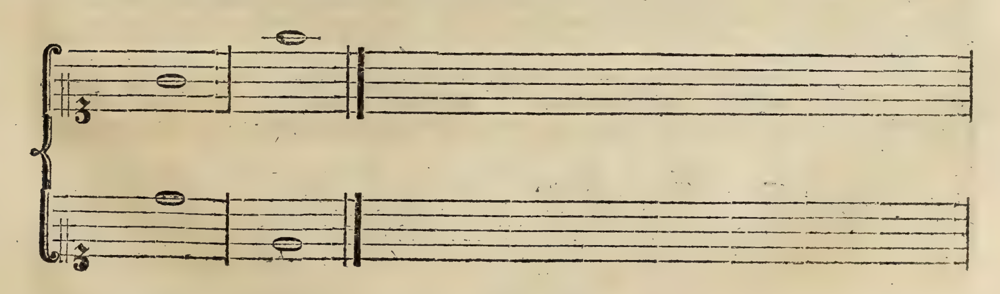


Außer

Im Moll Modo.

Außer diesen Tönen kann man noch in beyden Exempeln vom ersten Ton der Oberstimme in deren Oberoctave $\overline{\overline{g}}$, und in der Unterstimme vom ersten Tone in deren Unteroctave $\overline{d}$ gehen, wodurch zwar eine 4 ohne Fundament entsteht, die aber durch eine dritte Stimme, die als Grundstimme hinzugesetzt wird, brauchbar werden kann.

Die 7 vom ersten Ton in der Oberstimme muß gänzlich vermieden werden, weil eine unbrauchbare 9 durch die zweyte Stimme entsteht.

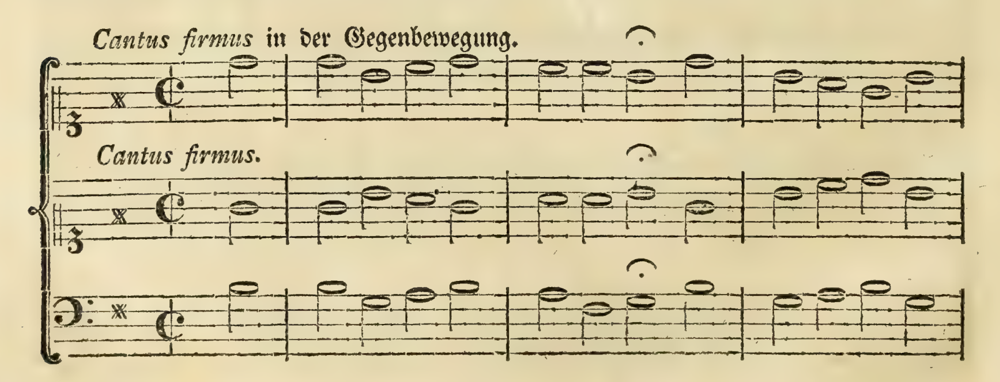


Wenn ein Gesang nur drey Töne im Umfang hat, und zwar vom Haupttone bis zu seiner Ober 3, so geschiehet die Gegenbewegung in der Oberstimme durch die drey Töne von der Ober 5 des Haupttones bis zu seiner Unter 3, daß also der Gesang beyder Stimmen sowohl in der geraden als Gegenbewegung im Umfange eine 5 betragen. als:

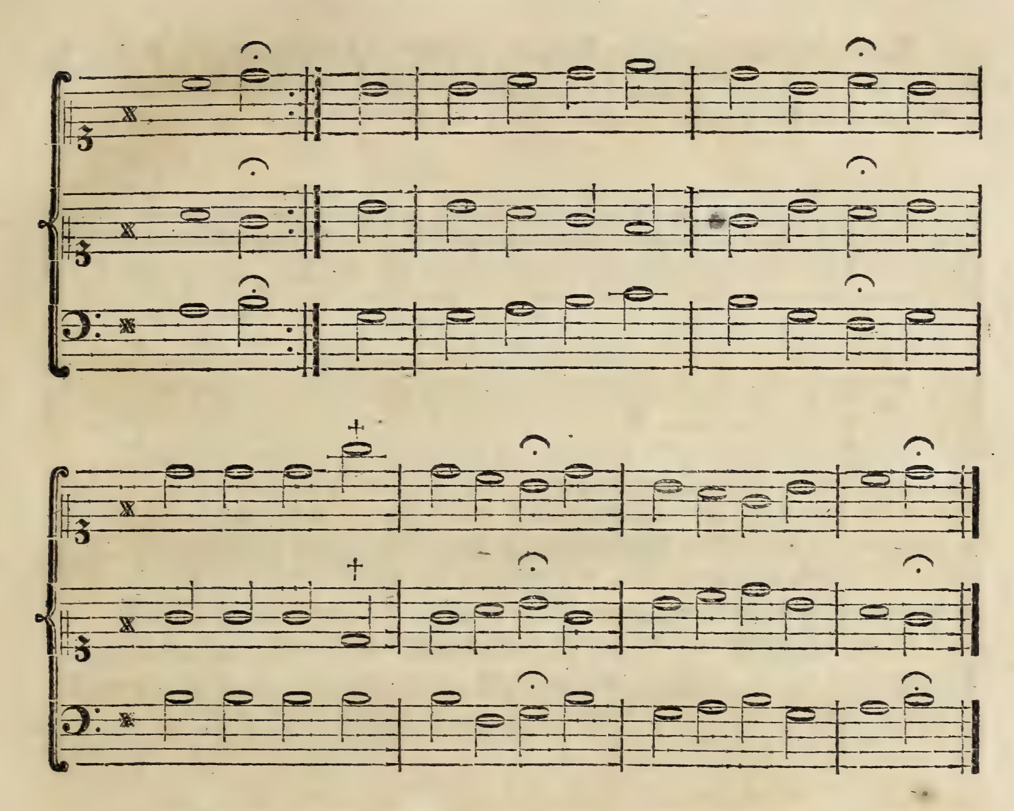


Der Gesang in der Gegenbewegung von einem Gesang der sich nicht über drey Töne erstrecket, kann als ein Contrapunct in den drey verschiedenen Arten nämlich in der 8, 10 und 12 gebraucht werden; der Hauptsatz und die Umkehrung in der 8, erfodern eine Grundstimme, weil, wie bekannt, im zweystimmigen Satz die 5, welche zu leer ist, und zu welcher man die 3 vermißt, wie auch die durch die Umkehrung entstehende 4 ohne Grundstimme nicht gesetzet werden darf.

Wenn man eine Melodie, die in der Gegenbewegung zu gleicher Zeit mitgehen soll, bey der Umkehrung des Blattes im Baßzeichen von der rechten Hand zur linken schreibt, so hat man bey der zweyten Umkehrung des Blattes den Gesang in der Gegenbewegung durch Vorstellung des Discantschlüssels.



Dieser



Dieser Gesang nimmt seinen Umfang vom Untersemitonio des Haupttones bis zu der Ober 6 desselben ein, und hat bey dem Zeichen + in der Oberstimme noch die Ober 8, und in der zweyten die Unter 4 vom Haupttone.

Dies angezeigte Hülfsmittel den Gesang bey der ersten Umkehrung des Blattes durch Vorstellung des Baßschlüssels rückwärts zu schreiben, daß bey der zweyten Umkehrung des Blattes durch Vorstellung des Discantzeichens der Gesang in der Gegenbewegung hervorkomme, ist nur alsdenn zu gebrauchen, wenn der Hauptgesang in dem G Dur oder Moll Modo gesetzet ist.

Kömmt er aber in einem andern Modo vor, so hat man sich bey Umkehrung des Blattes statt des Baßschlüssels andrer Schlüssel zu bedienen: nämlich in C Modo rückwärts des Altzeichens; in D Modo, des hohen Alts; in E Modo, des Discants; in F Modo, des gewähnlichen Violinschlüssels; in A Modo, des hohen Basses; in H Modo, des Tenorschlüssels.

Sowohl

Sowohl bey dieser gezeigten Art, als auch in der folgenden, einen Gesang zu gleicher Zeit in der Gegenbewegung anzubringen, fallen sowohl die ganzen als halben Töne ganz verschieden.

Man kann aber auch die Gegenbewegung so einrichten, daß die ganzen und halben Töne auf den nämlichen Stellen vorkommen, wo sie im Hauptsatze waren.



Durch



Durch die verschiedene Arten von doppelten Contrapuncten kommen zufälliger Weise noch mehrere Arten hervor, einen Gesang zu gleicher Zeit in der Gegenbewegung anzubringen, die aber, wie alle Künsteleyen, wenn sie ängstlich gesuchet werden, ins lächerliche, steife und abgeschmackteste fallen.

Mancherley und verschiedene Arten von Umkehrungen lassen sich aus den von einigen Freunden mir gefällig mitgetheilten hier beygefügten Exempeln von Canons ersehen, wovon der erste den Herrn Capellmeister C. P. E. Bach in Hamburg, die vier folgenden dessen Bruder Herrn Friedemann Bach, der letztere den Herrn Fasch zum Verfasser haben.

Vom Herrn Capellmeister C. P. E. Bach in Hamburg.





Dreyfacher Canon für 6 Stimmen vom Herrn Friedemann Bach.

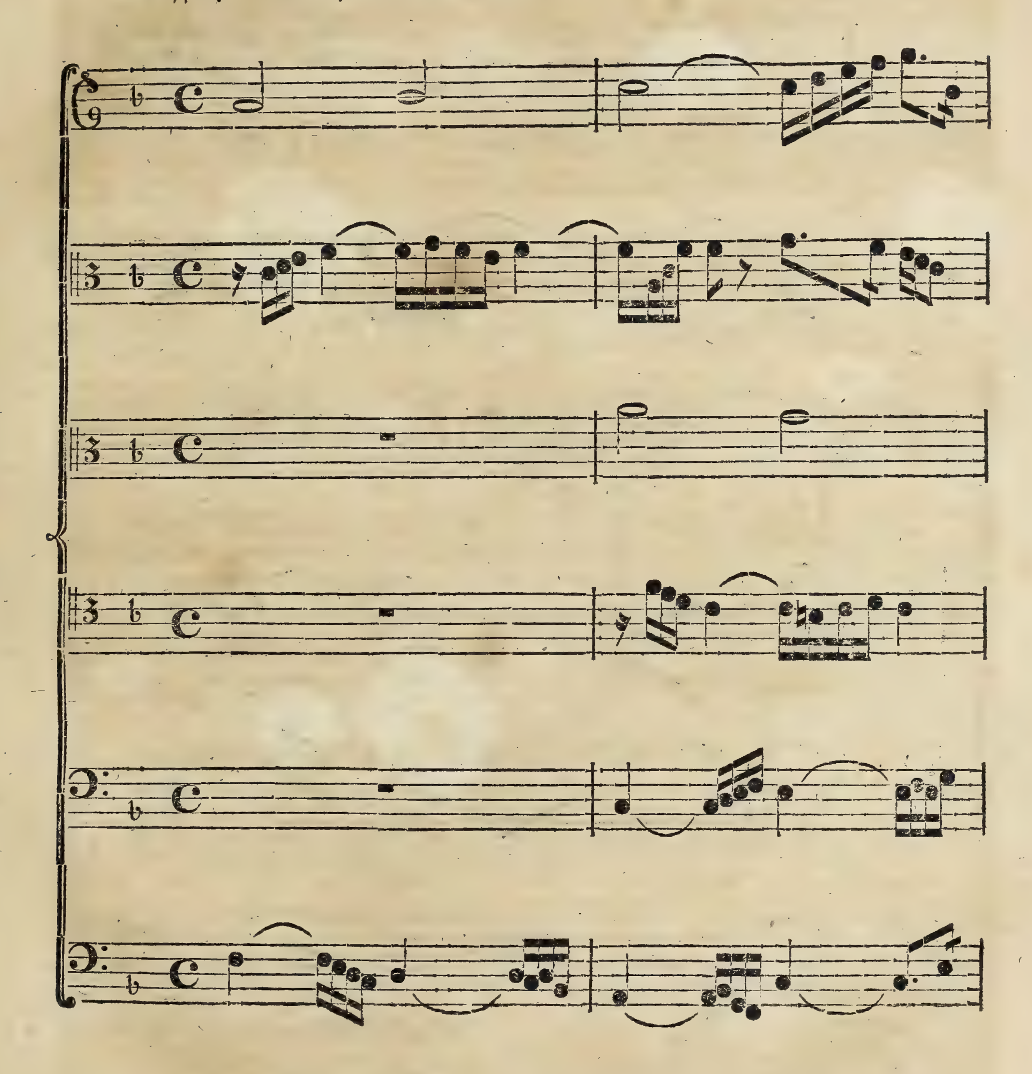
in der Unter doppel 8.

in der Unter 4.

in der Ober 9.

Drey-

Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.





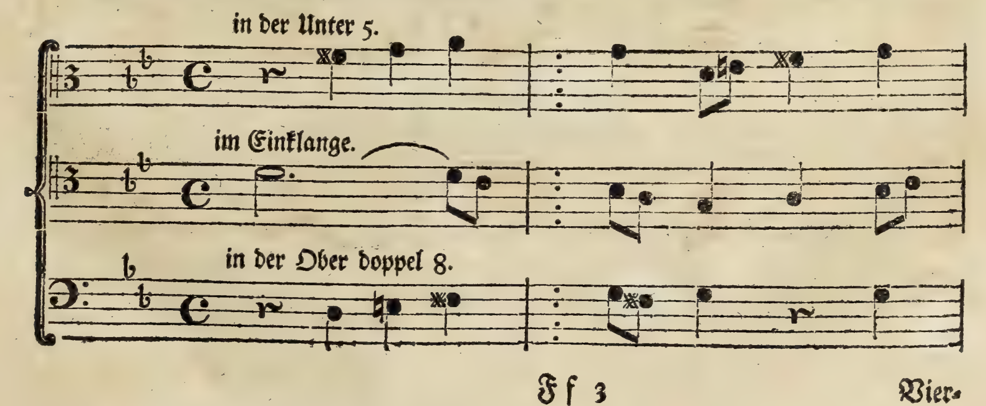
Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.

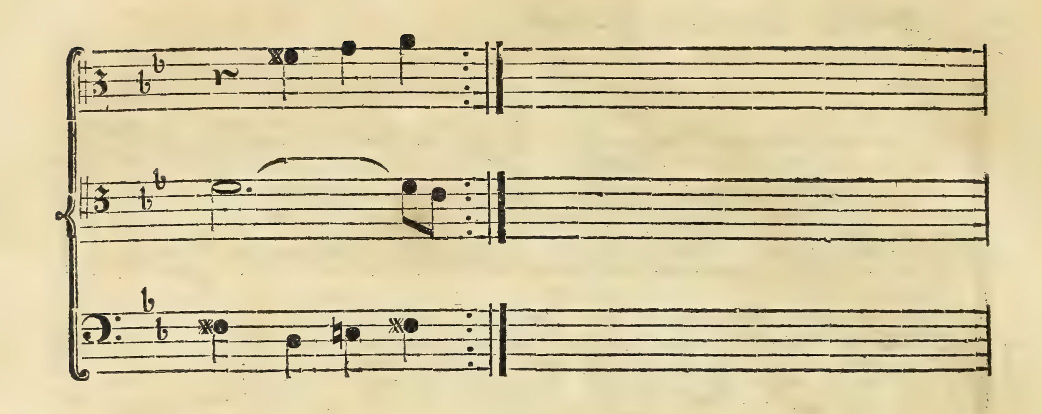
in der Unter 6.

in der Unter 4.

in der Ober 12.

Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.





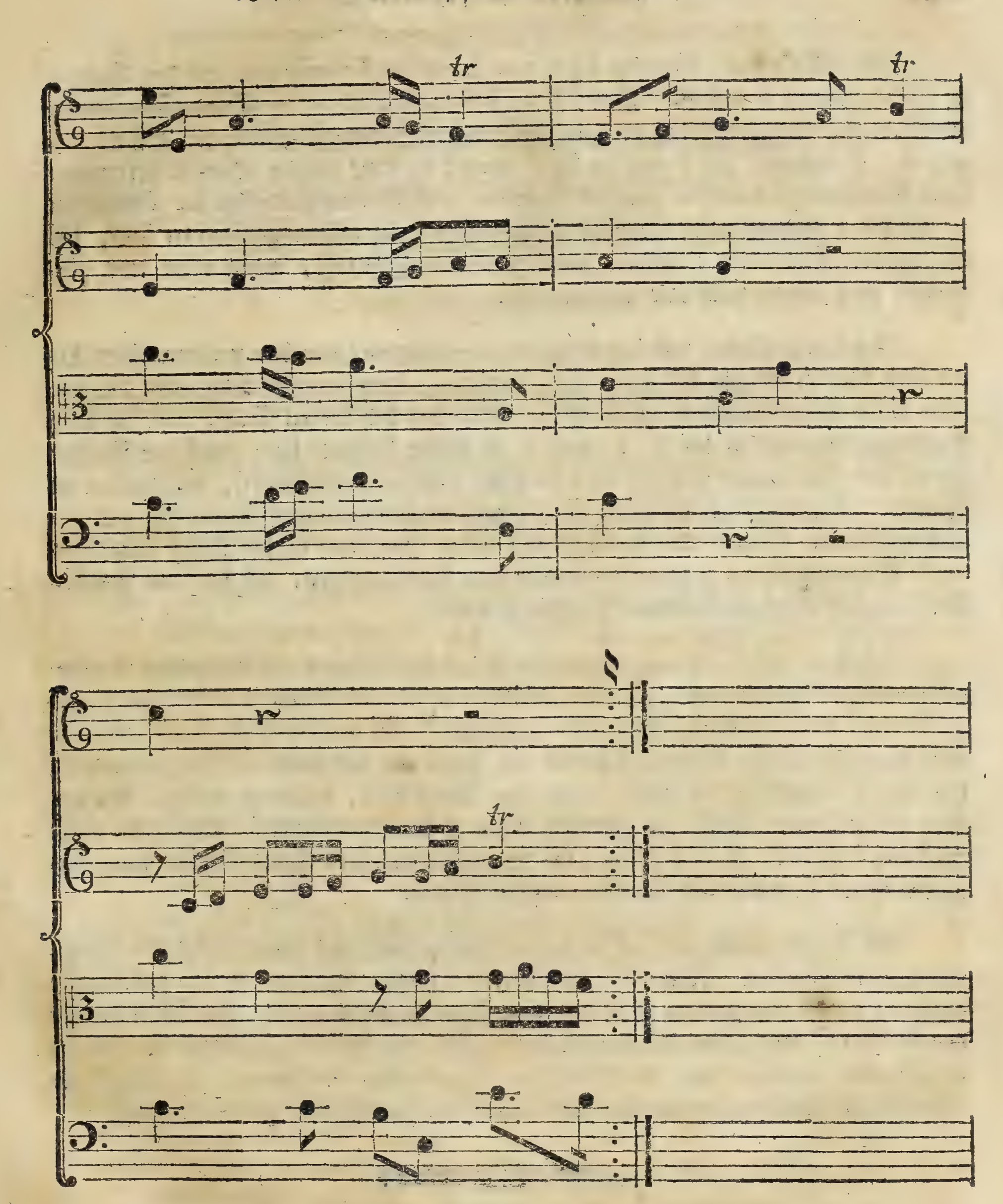
Vierfacher Canon für 8 Stimmen in der Gegenbewegung nach zwey Tacten vom Herrn Fasch.

in der Unter doppel 8.

in der Ober 8.

in der Unter doppel 8.

in der Ober doppel 8.

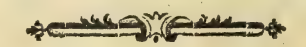

tr
tr
tr

Ich schließe hier, ohne die Lehre vom doppelten Contrapunct und den Canons zu Ende gebracht zu haben. Daß ich mich in diesem Theil der Composition etwas umständlicher als gewöhnlich ausgedehnet habe, ist deswegen geschehen: daß ein angehender Componist den doppelten Contrapunct in seine völlige Gewalt bekomme; denn dadurch erhält er den Nutzen Melodien und Mannigfaltigkeit der Gedanken zu erhalten, worauf man ohne diese Hülfsmittel nicht würde gekommen seyn, die alle einerley Charakter erhalten, welches nicht möglich ist, wenn man blos hinschreibt was einem nach und nach einfällt.

Wer den einfachen und den doppelten Contrapunct von den nothwendigen Arten, die hier in Regeln bestimmt sind, verstehet, dem braucht man über die andern Arten keine Regeln vorzuschreiben; denn wer den reinen Satz, und die drey Hauptcontrapuncte in der 8, 10 und 12 in seiner Gewalt hat, darf nur Muster sehen, um mit leichter Mühe, was möglich und nicht möglich ist, beurtheilen zu können. Abgeneigt bin ich gar nicht, wann ich durch längere Erfahrung bey gewissen schweren Sätzen Vortheile finden sollte, dieselben in der Folge mitzutheilen. Beym Arbeiten macht man immer neue Entdeckungen, die von den größten Componisten nicht alle bestimmt werden können.

Ich habe mir vorgenommen in der Folge den Nutzen des doppelten Contrapuncts durch Muster aus den besten Meistern in allerley Arten von Musiken zu zeigen, nicht allein in Kirchensachen, wo eigentlich sein wahrer Sitz ist, (wozu ich mich vornehmlich der fugirten Choräle des Hans Leo von Haßler, so gegenwärtig bey Herrn Breitkopf in Leipzig unter der Presse sind, bedienen werde,) sondern auch im galanten Styl, wie zum Exempel in Cammermusiken, Opern ꝛc. wozu ich keine bessern Sachen empfehlen kann, als die von dem Herrn Decker herausgegebene Duetts der sämmtlichen Graunischen Opern.

Um Fugen zu machen, ist diese zweyte Abtheilung des zweyten Bandes schlechterdings nothwendig. Man wird in der Folge sehen: daß, wenn man die Künste des doppelten Contrapuncts verstehet, eine Fuge zu machen, die ohne Rücksicht auf den schönen Gesang, blos mechanisch richtig sey, eine sehr leichte Sache ist. Ganz anders aber verhält es sich mit einer Fuge, in welcher Geschmack, Ausdruck und Rhythmus ꝛc. ist, wozu der doppelte Contrapunct wenig oder gar nichts hilft.



Haupt-

Hauptsächliche Verbesserungen,

welche, wegen Entfernung des Druck-Ortes, in dem Werke selbst nicht haben gemacht werden können.



Seite. 6. Muß in dem zweyten System, im letzten Tact, statt $\bar{g}$, $\bar{h}$ stehen.

S. 16. Müssen in dem dritten System, im vorletzten Tact, die vier letzten Noten $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ heißen, und im sechsten System, bey der Umkehrung, eben so.

S. 33. Wird der oberste Satz ganz ausgestrichen, und statt desselben, gesetzet: Die vorbereitete Quarte, welche sich in die Terz auflöset, ist nach dem einfachen Contrapunct verboten, weil bey Umkehrung derselben eine zu leere Quinte entstehet, welche schon im einfachen Contrapunct verboten ist. Dagegen ist sie erlaubt, wenn sich, wie hier geschiehet, eine dritte Stimme dabey befindet.

S. 45. Ist zu bemerken, daß überall wo mehr als ein System vorhanden, und nur das erste mit dem Schlüssel den zu der Tonart gehörigen Kreuzen oder b versehen ist, diese Vorzeichnung des Schlüssels der Kreuze oder b bey allen übrigen hätte gesetzt werden sollen, so wie von S. 115. an geschehen, und dadurch solchem Mangel abgeholfen worden.

S. 67. Muß in dem zweyten System, im vierten und sechsten Tact, statt c, e stehen.

S. 68. Im dritten System, statt des Altschlüssels, der Tenorschlüssel.

S. 73. In der zweyten Zeile, setze nach zweyte: auch die kleine, oder die 2c. Eben allda, nach wie: die Exempel bey a) anweisen.

S. 76. Muß im sechsten System, die vierte Note im zweyten Tact, statt $\bar{g}$, $\bar{h}$ seyn.

S. 85. In der siebenden Zeile, statt: mehrentheils; allemal.

S. 99. Im sechsten System, im letzten Tact des ersten Exempels, muß über der Note a noch $\bar{c}$ stehen.

S. 108. In der sechsten Zeile, statt: Masse, Messe.

S. 131. In der neunten Zeile, setze nach Quinten; in den äußersten Stimmen.

S. 137. In der zweyten Zeile, statt: niedrigen; widrigen.

S. 151. In dem zweyten System, gleich im Anfange unten: (c). In der zweyten Zeile am Ende, statt (b): (c).

S. 161. Im vierten System, von der ersten zur zweyten Note muß eine Bindung stehen.

S. 183. Ueber dem vierten System, statt Ober 10: Ober 6.



Die Kunst
des reinen
Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

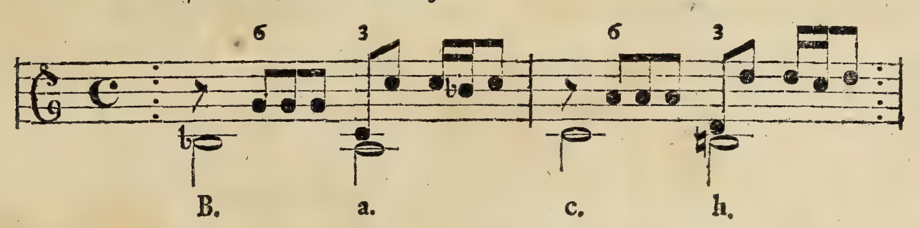
von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musikus.

Zweyter Theil.

Contrapunct in der Duodez.



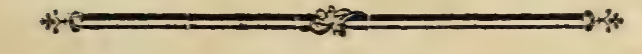
Dritte Abtheilung.

Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1779.

Des

zweyten Theils
dritte Abtheilung.





Des

zweyten Theils dritte Abtheilung.

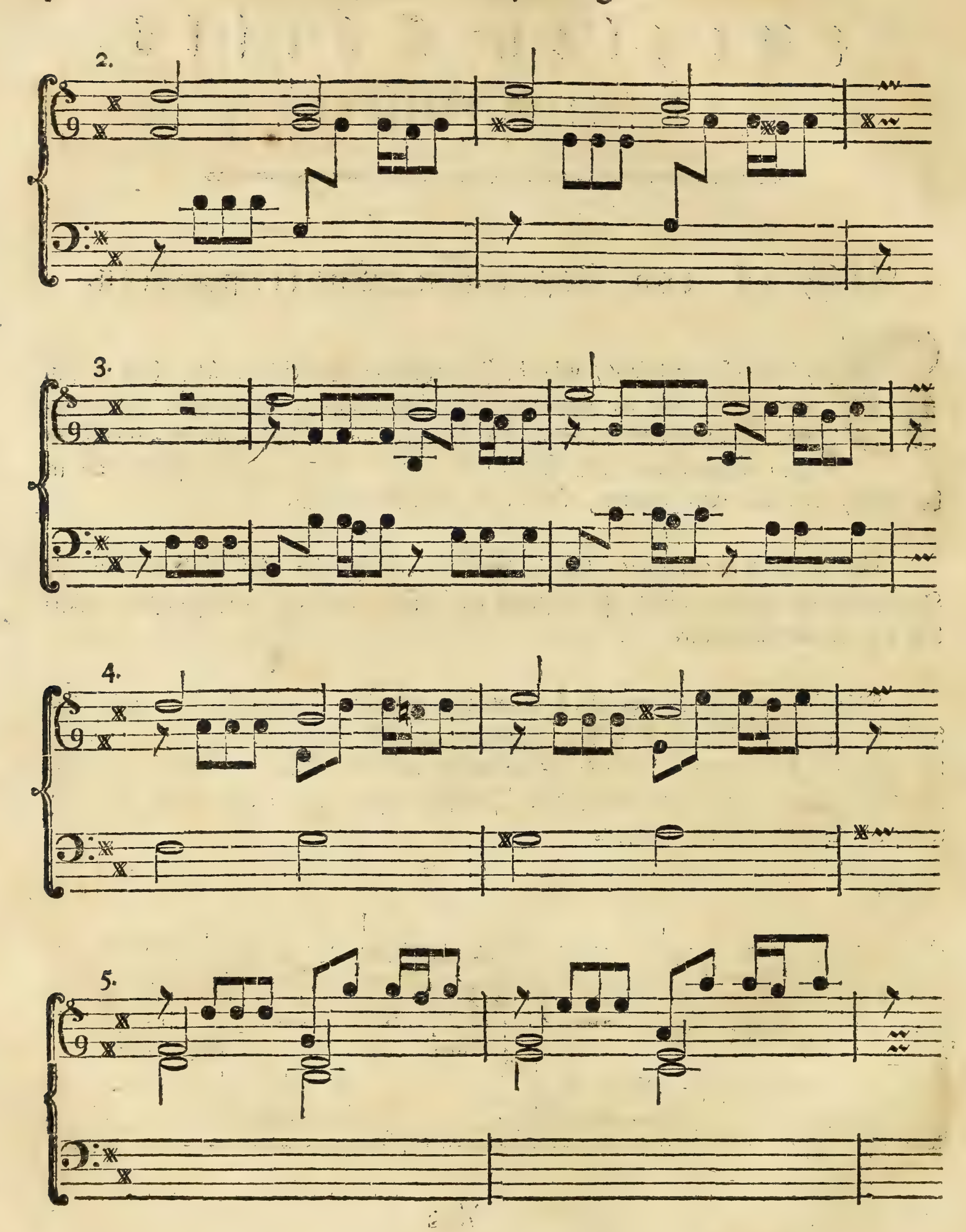
Beschluß von doppelten Contrapuncten.

Ich habe oben gelehret, wie ein Contrapunct einzurichten sey, daß er sich in allen dreyen gewöhnlichen Contrapuncten umkehren lasse, und denn, wie man unter diese den in der Decime und Duodez wieder zurück in dem Contrapunct der Octave umkehret: worauf aus ersterm der in der Terz, und aus dem zweyten, der in der Quinte entsteht.

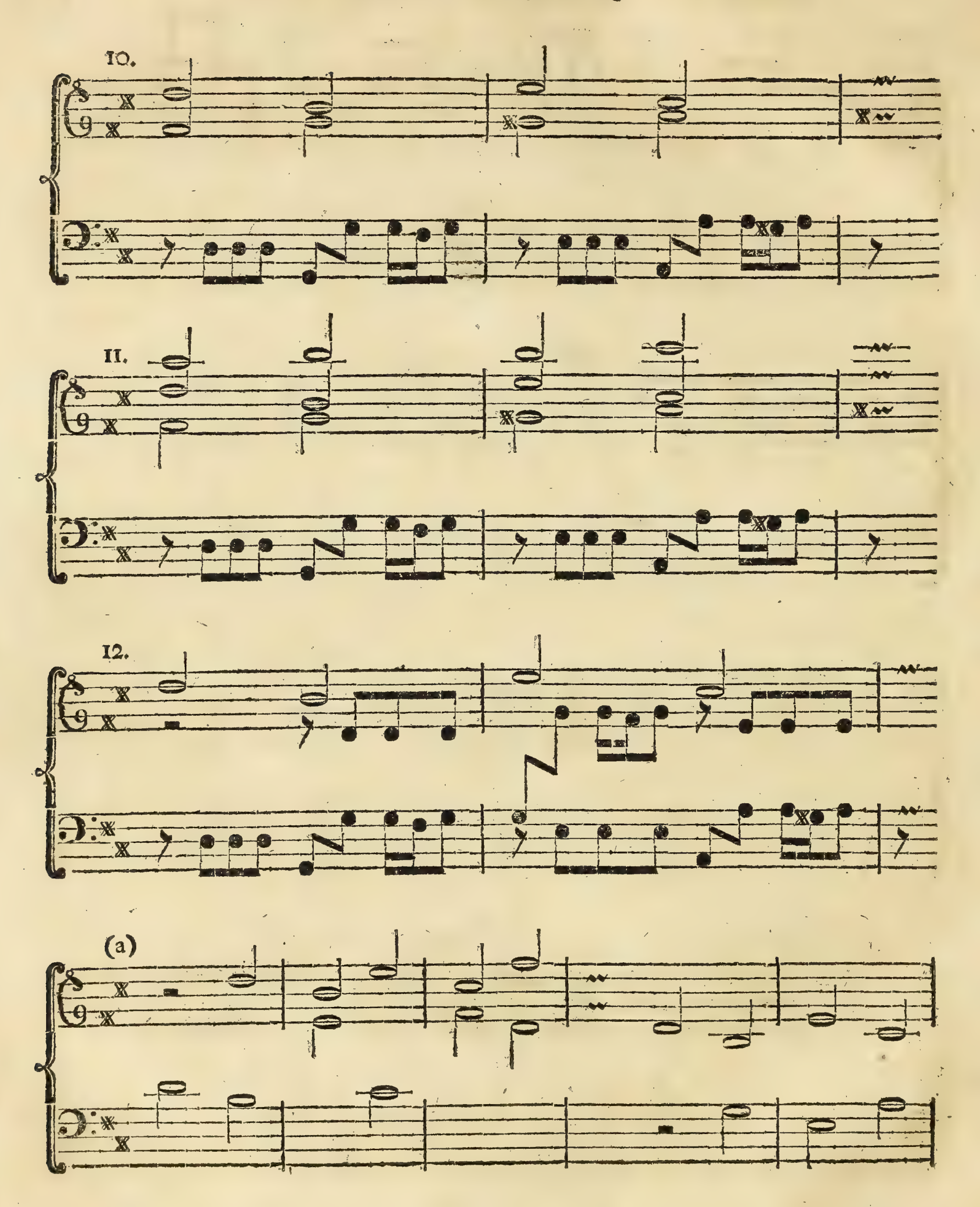
Wenn ein Contrapunct, der in der Terz versetzt ist, sich auch noch in die Quinte weiter versetzen lässet, so entstehet eine vierte Art von Versetzungen, nämlich die in der Septime.

Die Decime im Hauptsatze bringet alsdenn eine Quarte hervor, wie aber diese zu behandeln sey, daß sie brauchbar werde, ist hinlänglich gezeiget worden; sie muß nämlich entweder eine dritte Stimme als Grundstimme haben, oder es muß die Quarte präparirt seyn; das Exempel bey 4. und weiter unten bey (α) wird die Sache deutlich machen.

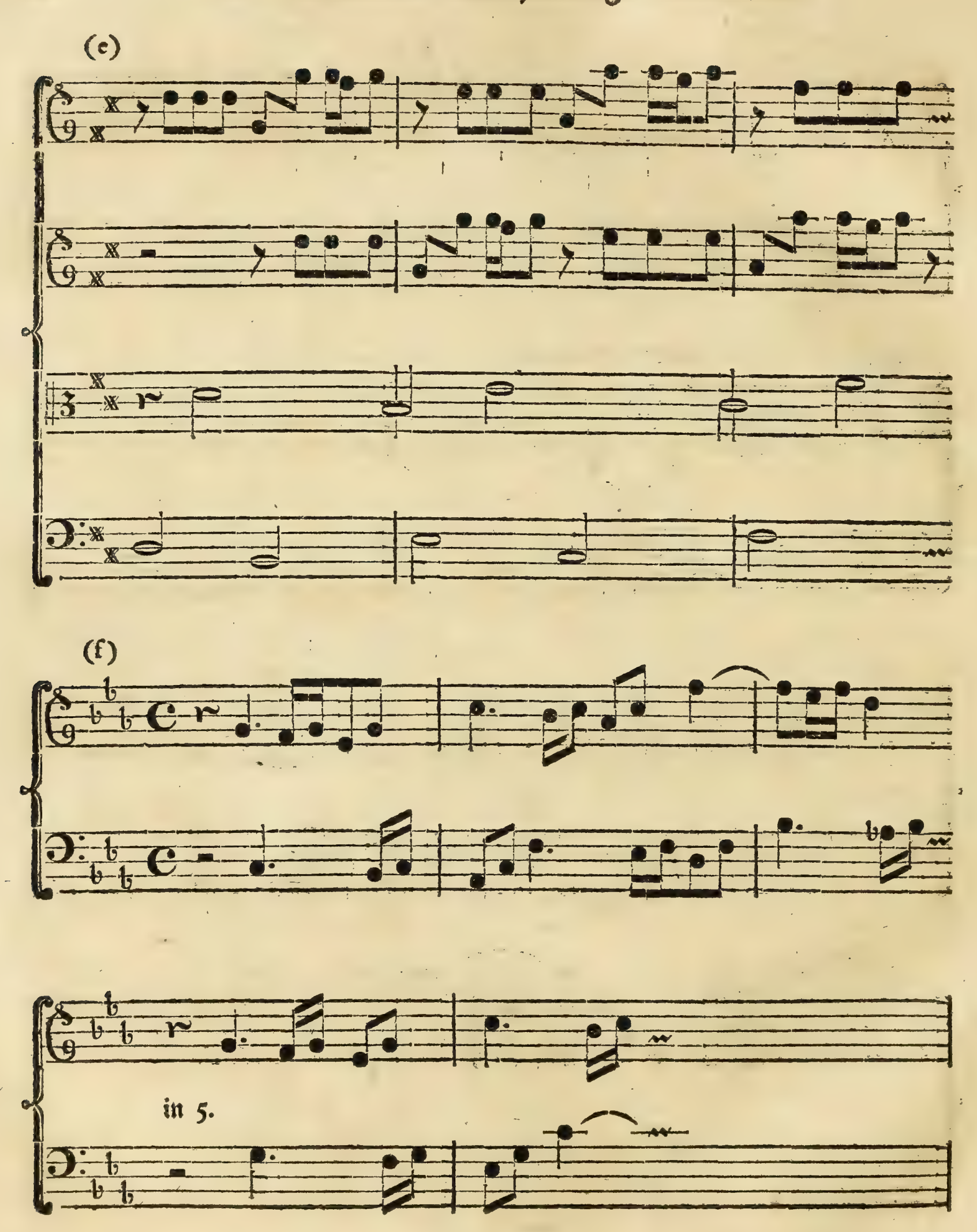


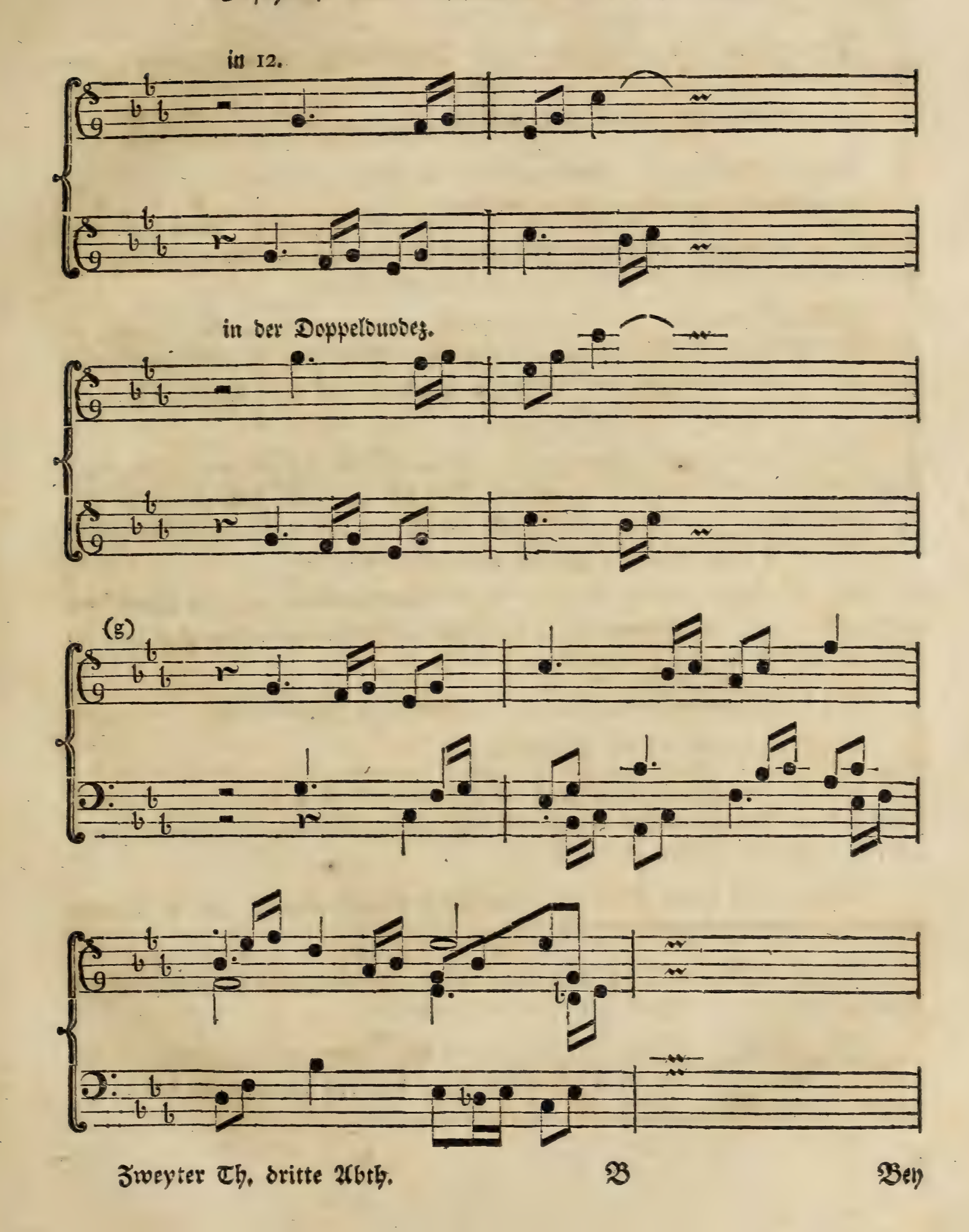

2.
3.
4.
5.


6.
7.
8.
9.


10.
11.
12.
(a)


(b)
(c)
(d)


(e)
(f)
in 5.


in 12.
in der Doppelduodez.
(g)

Bey 1. ist der Cantus firmus in der Oberstimme, der Contrapunct in der Unterstimme.

Bey 2. befindet sich in der Unterstimme die erste Versetzung in der Terz.

Bey 3. in der Quinte, und denn bey 4. um sieben Töne höher.

Diese Versetzung kann man auf zweyerley Art betrachten, einmal als eine Versetzung um eine Quinte höher von dem Exempel bey 2., das anderemal als eine Versetzung um eine Terz höher von dem Exempel bey 3.

Weil nach dem Exempel bey 1. die gleich anfangs vorkommende Decime, in dem Exempel bey 4. durch die Versetzung um sieben Töne, eine Quarte ohne Grundstimme wird, so wird sie allererst dadurch brauchbar, daß man ihr, wie hier geschiehet, eine Grundstimme beyfüget.

Zwölf Arten von Umkehrungen habe ich nur hierher gesetzet, man wird jedoch ohne meine Erinnerung sehr leicht einsehen, daß sich aus diesen noch eine große Anzahl von Umkehrungen erfinden lasse, wenn man bey jedem Exempel untersuchet, in welche Art des Contrapuncts dasselbe gesetzt werden könne.

Bey (a) folget die eine Stimme in der widrigen Bewegung im Canon um einen halben Tact später, die besten Umkehrungen dieses Exempels aber sind im Contrapunct der Duodez und der Terz.

Bey (b) folget die Oberstimme im Canon um ein Viertel später.

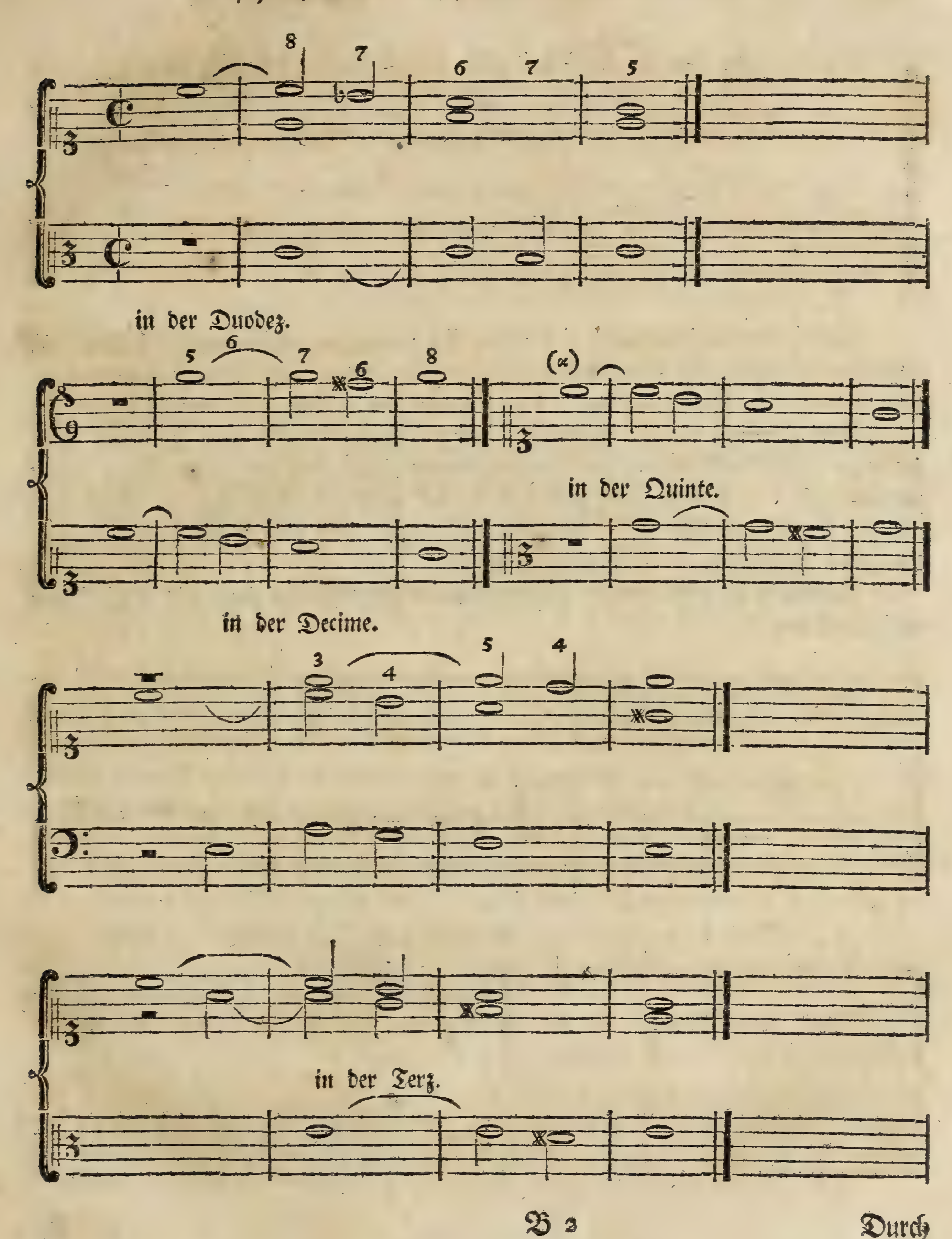
Bey (c) gehet sie um ein Viertel voraus.

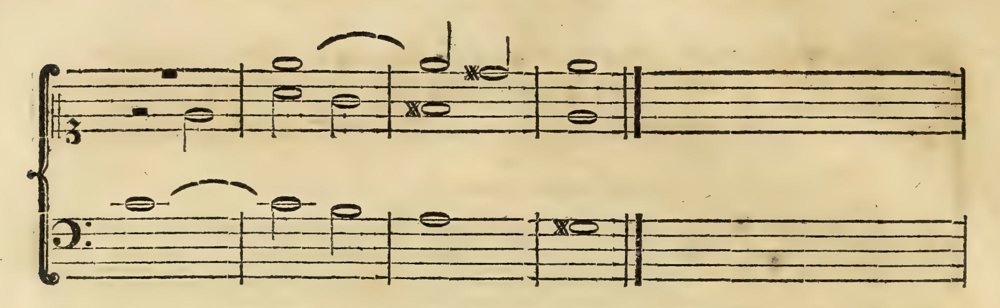
Bey (d) gehen beyde Stimmen mit der Grundstimme im Canon, nämlich die oberste gehet um ein Viertel voraus, die nächste über der Baßstimme hingegen folget um einen halben Tact später.

Bey (e) sind beyde Themata, sowohl der Cantus firmus, als der Contrapunct im Canon zusammengebracht.

Das Exempel bey (f) ist also eingerichtet, daß es sich eben sowohl in der Quinte als in der Duodez versetzen und umkehren lässet.

Folgendes Exempel lässet sich nicht nur in der Duodez und denn wieder in der Octave umkehren, sondern auch in die Decime, und von da eben wie vorher geschehen, in die Octave zurück.

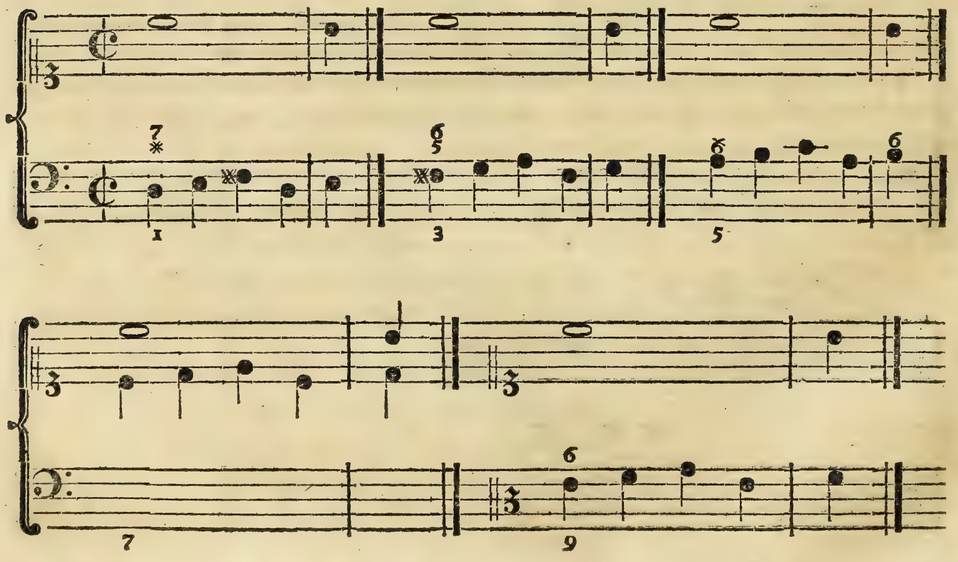

8
7
6
7
5
in der Duodez.
5
6
7
6
8
(α)
in der Quinte.
in der Decime.
3
4
5
4
in der Terz.



Durch die verschiedenen Arten der Contrapuncte erhält man den Vortheil, daß man in einem angebrachten Contrapunct, welcher entweder ohne Canon oder im Canon der ersten Stimme folget, mehrere Eintritte erhält. Exempel bey (g).

Das Exempel bey 12. weiset nach, daß es noch schwerer sey, wenn ein Contrapunct ohne Veränderung der Intervallen an einem oder mehreren Orten später eintreten soll: in diesem Falle hat man darauf zu sehen, daß man in nächst verwandte Accorde fortschreitet, wo wenigstens einer oder zwo Töne vom vorhergegangenen Accorde zu dem folgenden gehören.

Folgendes Exempel zeiget, daß man einen Contrapunct sogar bis in die None versetzen kann.



In



In der zwoten Abtheilung des zweyten Theils pag. 171. habe ich gesaget, daß es Contrapuncte giebt, welche man für unnütze Künsteleyen zu achten habe; ja es giebt außer den oben angeführten Beyspielen noch mehrere Arten, und vornemlich gehören dazu alle diejenigen, wo der schöne Gesang, reine Satz und richtige Rhytmus, so wie es sich in Fugen thun lässet, verabsäumet ist.

Wenn man, wie es jetzt häufig geschiehet, den doppelten Contrapunct und die Canones gänzlich für unnütz hält, so gehet man hierinn wieder zu weit, denn man weiß kein Exempel, daß ein Componiste etwas schönes geschrieben, der den doppelten Contrapunct nicht verstanden hätte. Der unsinnige Misbrauch ist nur zu verabscheuen, aber nicht der gute Gebrauch.

Vicenzo Galilei, der ums Jahr 1580. gelebet, schreibt darüber: Wenn diese Sachen in gehöriger Maaße, zu rechter Zeit, und am rechten Orte angebracht würden, so wären sie nicht gänzlich zu verachten. Wenn man sie aber zur Unzeit als übernatürliche Sachen ausposaunen will: so ist es nicht vernünftig dieses zu dulden.

Galilei schrieb zu einer Zeit, da man nichts in der Musik für schön hielt, was nicht ein Canon war, und da Prenestini selbst, wenn er nicht die Kirchenmusik abgeschaft sehen wollte, dem Misbrauche derselben Einhalt thun mußte.

Heut zu Tage ist es nicht mehr nöthig, diese Klagen zu führen. Man muß vielmehr zu verhüten suchen, daß sie nicht gar unter die verlohrnen Künste gerathen.

Kein Mensch von richtigem Urtheil wird etwas gegen den guten Gebrauch des reinen Satzes im einfachen Contrapunct, wie auch der doppelten Contrapuncte und Canons, worinnen nichts verabsäumet worden, einzuwenden haben.

Höchst unrecht glaubet man, daß ein Theatralcomponiste keinen grammaticalischen Regeln unterworfen sey, vielweniger die Doppelcontrapuncte und Canones zu erlernen nöthig habe, denn man wird nicht leicht Arbeiten guter Componisten antreffen, es sey in welcher Art es wolle, woraus man nicht sehen könnte, daß zuerst der reine Satz ihr Augenmerk war, und denn, daß sie nicht hie und da doppelte Contrapuncte und Nachahmungen (welche gleichsam die Kinder der Canons sind) angebracht, und dadurch ihre Stärke gehoben und verschönert hätten.

Diejenigen haben, meiner Einsicht nach, gänzlich unrecht, welche dafür halten, daß ein theatralischer Componist nichts von den contrapunctischen Künsten zu verstehen nöthig hätte: die noch weiter gehen, und vorgeben, daß es nur auf den Ausdruck ankomme, zu welchem der reine Satz nichts beytrüge *), die auch den reinen Satz wohl gar für eine Pedanterie halten, da doch ohne diesen ein vollkommener Ausdruck sich nicht gedenken läßt; diese verdienen gar keine Widerlegung, sondern Mitleiden.

Jenen aber gebe ich zur Antwort, daß ein rechter Theatercomponist noch vielmehr wissen müsse, als alle Doppelcontrapunctisten.

Heinichen,

*) Der Herr Capellmeister Bach in Hamburg lässet sich in einem Schreiben an mich vom 30. December 1778. folgendermaaßen heraus: „Wer keinen reinen Satz wüßte, blieb und stürbe als ein Ignorant.„ Ich mag keinen Ausdruck ohne reinen Satz. Für den gemeinen Haufen ist ein solcher, aber nicht für Verständige. Der reine Satz erhebt den Ausdruck: Fehler verderben ihn.

Heinichen, in seinem Generalbaß in der Composition, saget in einer der Einleitung beygefügten Anmerkung, daß ein guter Theatraliste schon vorhero seine Contrapuncte verstehen müsse, wofern er in diesem Stylo nicht hin und wieder seine Schwäche verrathen wolle; ob er gleich sonst sehr spöttisch sowohl von Doppelcontrapuncten als Canons kurz vorher sich herauslässet.

Nachher sagt er weiter, „was hat das vornehme Wort Contrapunct für besondere Kraft in sich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts als eine öftere und auf mancherley Art angewendete Repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Continuation von erwählten Clauseln. Exercirt man aber dergleichen Künste nicht auch im theatralischen Stylo, und ist es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clausel oder eine Invention anfängt, ohne selbige legaliter auszuführen? Mich dünket, das heißen, nach dem rechten Wortverstande, lauter Contrapuncte; und wem ist endlich verwehrt, daß er auch in einer theatralischen Arie, Duett, Terzett u. s. w. Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreißen wollte? Nichts kann also dem Stylo Theatrali zum Vorwurf dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen, Allabreve und dergleichen devote Sachen, hören zu lassen.„

Es läßt sich leicht vermuthen, daß Heinichen sich über die Doppelcontrapunctisten nur in Betracht ihrer öfters übel angebrachten Kunst aufhält; auch hat er mehr dawider gesprochen, als er selbst glaubte, weil er es nur that, um einen damaligen großen Contrapunctisten zu ärgern.

Stoelzel, ehemaliger Capellmeister in Gotha, einer unter den größten Doppelcontrapunctisten seiner Zeit, und welcher fast kein Stück ohne Doppelcontrapuncte setzte, lässet sich auch am Ende seiner Abhandlung über einen Canonem perpetuum in hypo-diapente quatuor vocum etc. über den unrechten Gebrauch dieser Künsteley also heraus:

„Gott, der den Sterblichen die allerliebste Musik zu einem weit höhern Endzwecke gegeben, als daß sie etliche Stimmen, und wenn deren noch so viel wären, in einerley Noten und in einer Zeile, zwingen sollen, der lasse doch das Studium-Ethico-Melodicum zu mehrern Kräften kommen, so werden, ja so müssen, wir gewiß

gewiß von andern Wundern der Musik hören, als die Canones sind, und wenn sie sich auch auf tausenderley Art versetzen, verkehren und vermischen ließen.„

Aus diesem Bekänntniß des seligen Stoelzels wird sich wohl niemand einfallen lassen, als hätten die Canones keinen Werth bey ihm gehabt; man muß nur das nützliche und schöne derselben von dem schlechten zu unterscheiden wissen.

Da diese Stölzelsche Abhandlung, wie solche Canones vielfältig zu verändern sind, sehr rar geworden, so glaube ich, den jungen Componisten, welche den Contrapunct studieren, keinen geringen Dienst dadurch zu erweisen, wenn ich bey erster Gelegenheit dieselbe durch den Druck wieder herausgebe.

Ob nun gleich Stölzel selbst etwas nachtheilig von dieser Art Canons spricht, so zeiget doch folgendes zweychörigtes Kyrie, welcher nützliche Gebrauch davon zu machen sey.

Ich habe vorher gesagt, daß von einem Theatercomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muß erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynahe ein eben so großes Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl, wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.

Ein Canon kann bey Singsachen sehr übel angebracht werden, weil zwey oder mehrere Stimmen nicht mit einander einerley Worte singen, sondern einer nach dem andern, daher kann bey verschiedenen Texten ein ganz verkehrter Sinn hervorkommen. Z. B. Jes. 33. V. 7.

Ihre Bothen schreyen draußen, und die Engel des Friedens weinen bitterlich.

Nun kann durch das canonische singen sehr leicht der Text also verunstaltet werden.

Die

Die Engel des Friedens schreyen draußen, ihre Bothen weinen bitterlich.

Desgleichen in dem Spruch, Röm. 12. v. 15.

Freuet euch mit den Frölichen, und weinet mit den Weinenden.

Ob nun gleich die Meynungen sehr getheilt sind, so, daß viele gegen die doppelten Contrapuncte und Canons sprechen, andere hingegen, die Kenntniß und Ausübung derselben durchaus verlangen, so wird man doch meistentheils finden, daß nur diejenigen Componisten von Contrapunct und Canons nachtheilig sprechen, die vielleicht niemals Gelegenheit, Geschicklichkeit oder Geduld genug hatten, diese Kunst zu erlernen.

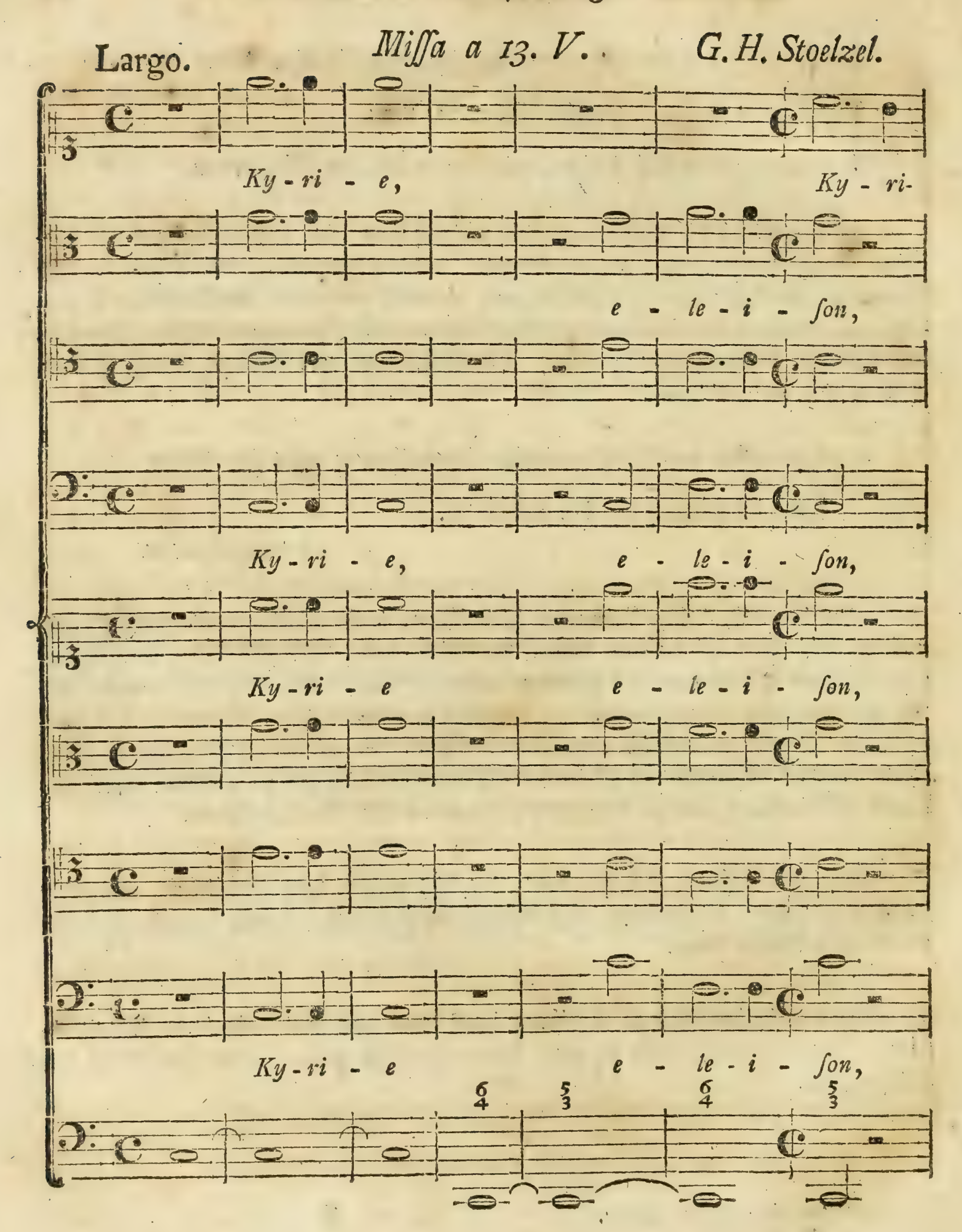
So gehts der Wissenschaft. Verachtung geht für Müh.
Wer sie nicht hat, der tadelt sie.

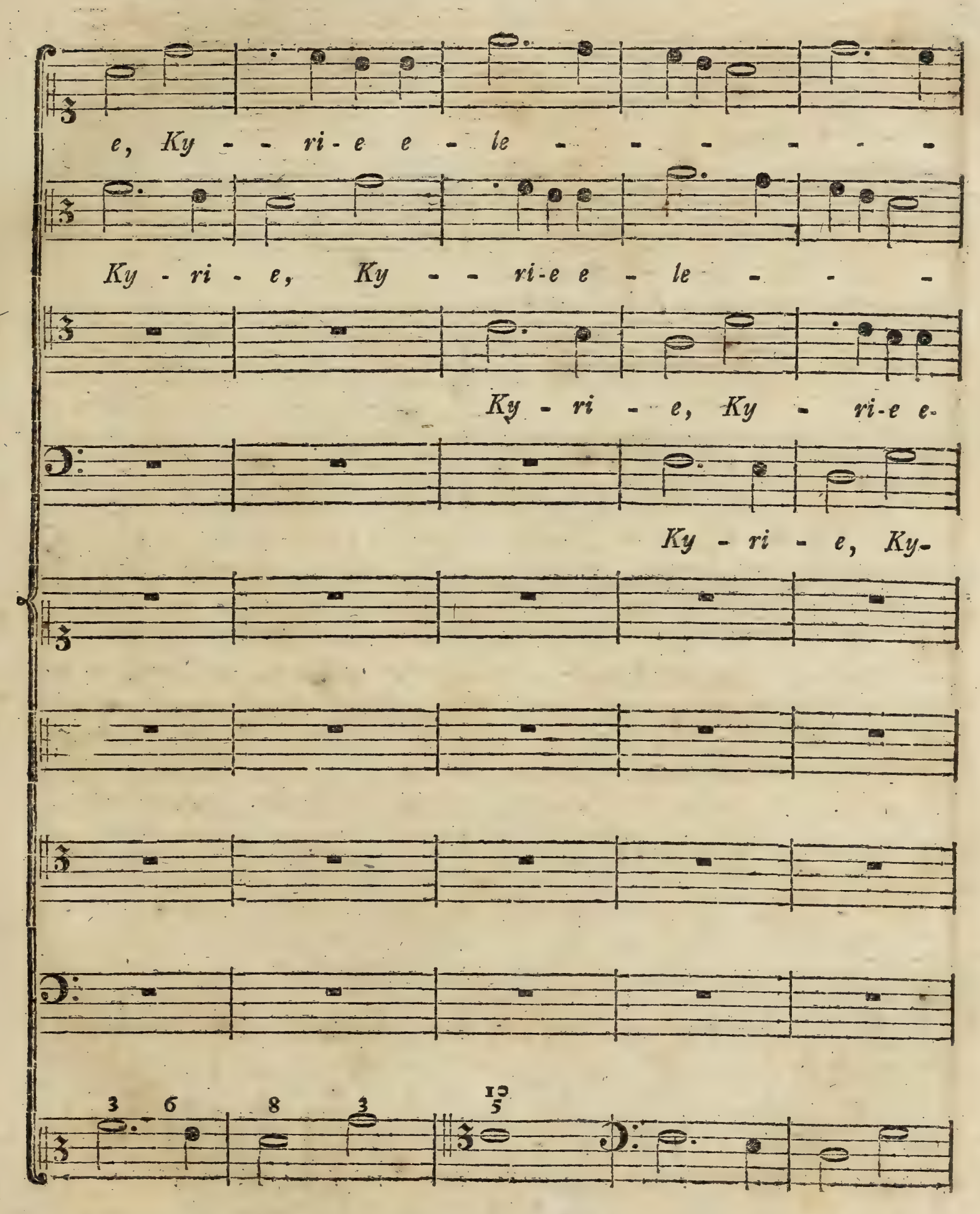
von Haller.

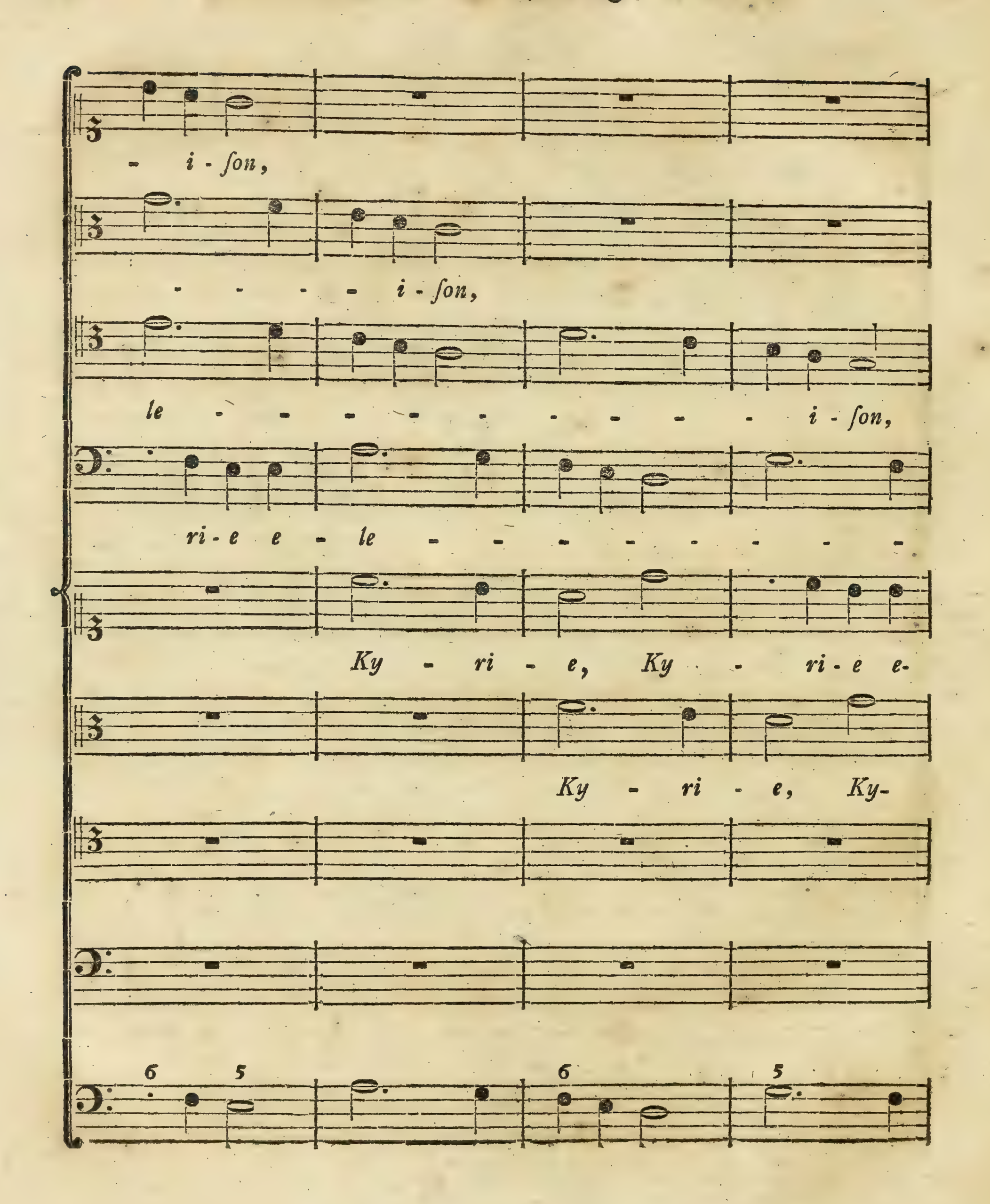
Aus den öffentlichen Zeitungen ist bekannt, daß, als der verstorbene Capellmeister Joh. Seb. Bach aus Leipzig die Gnade hatte, von Sr. Maj. dem König von Preußen in Potsdam sich hören zu lassen, Sie Höchst Selbst ihm ein sehr tief ausgedachtes Thema aufgaben, worüber er extemporirte, hierauf es ausgearbeitet dem Druck unter folgendem Titel übergab: Musicalisches Opfer, Sr. Königlichen Majestät in Preußen allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1747. und es Sr. Maj. zueignete.

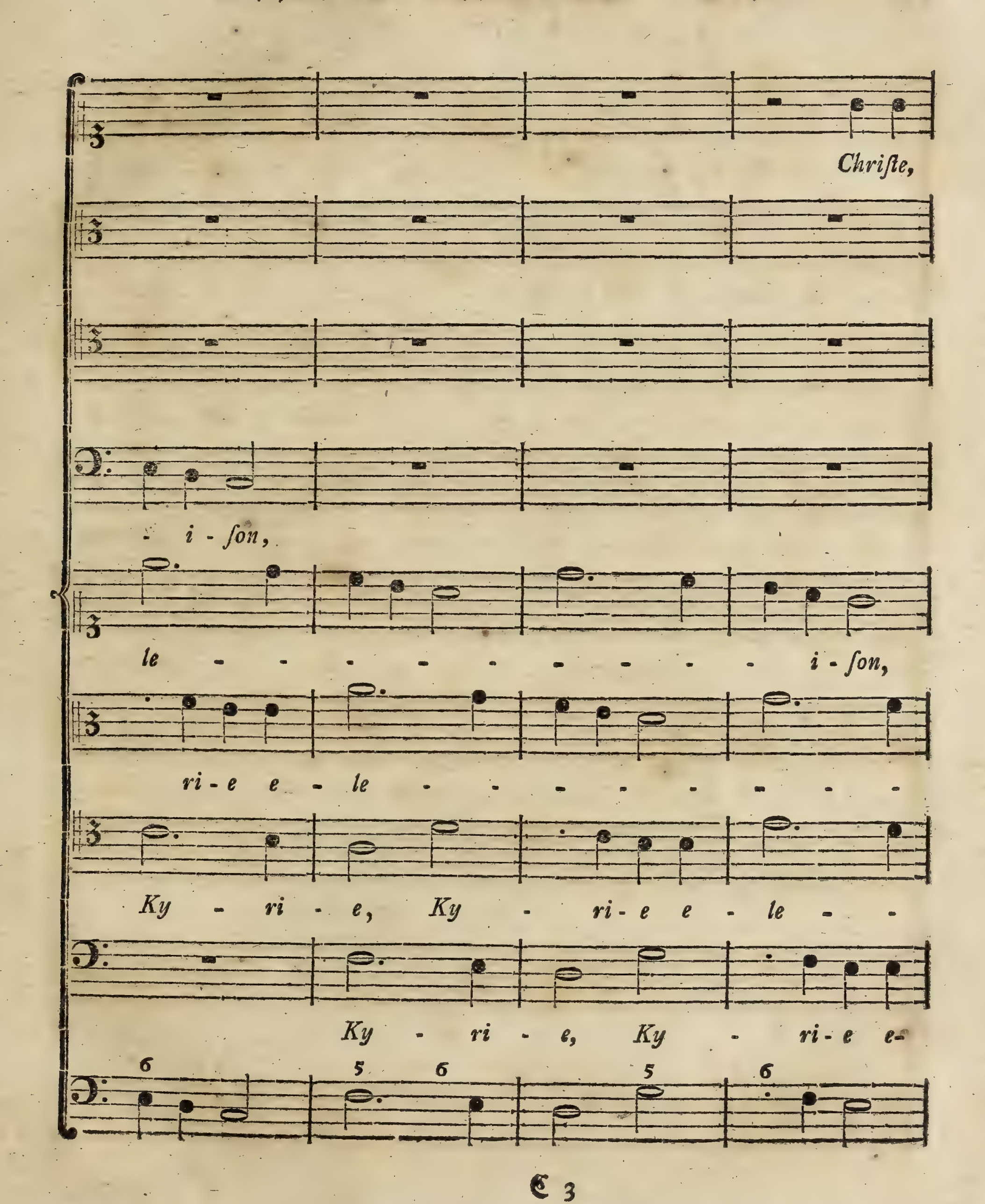
Darinnen befinden sich Canones, die ich, wegen ihrer Schönheit, aufgelöset hier mit beyfüge; außer diesen füge ich noch mehrere bey, damit man verschiedene Gattungen kennen lerne.

Um das leichte schön zu schreiben, muß man das schwereste in der Musik in seiner Gewalt haben, denn herunter kann man sich lassen, aber schwerer in die Höhe heben.

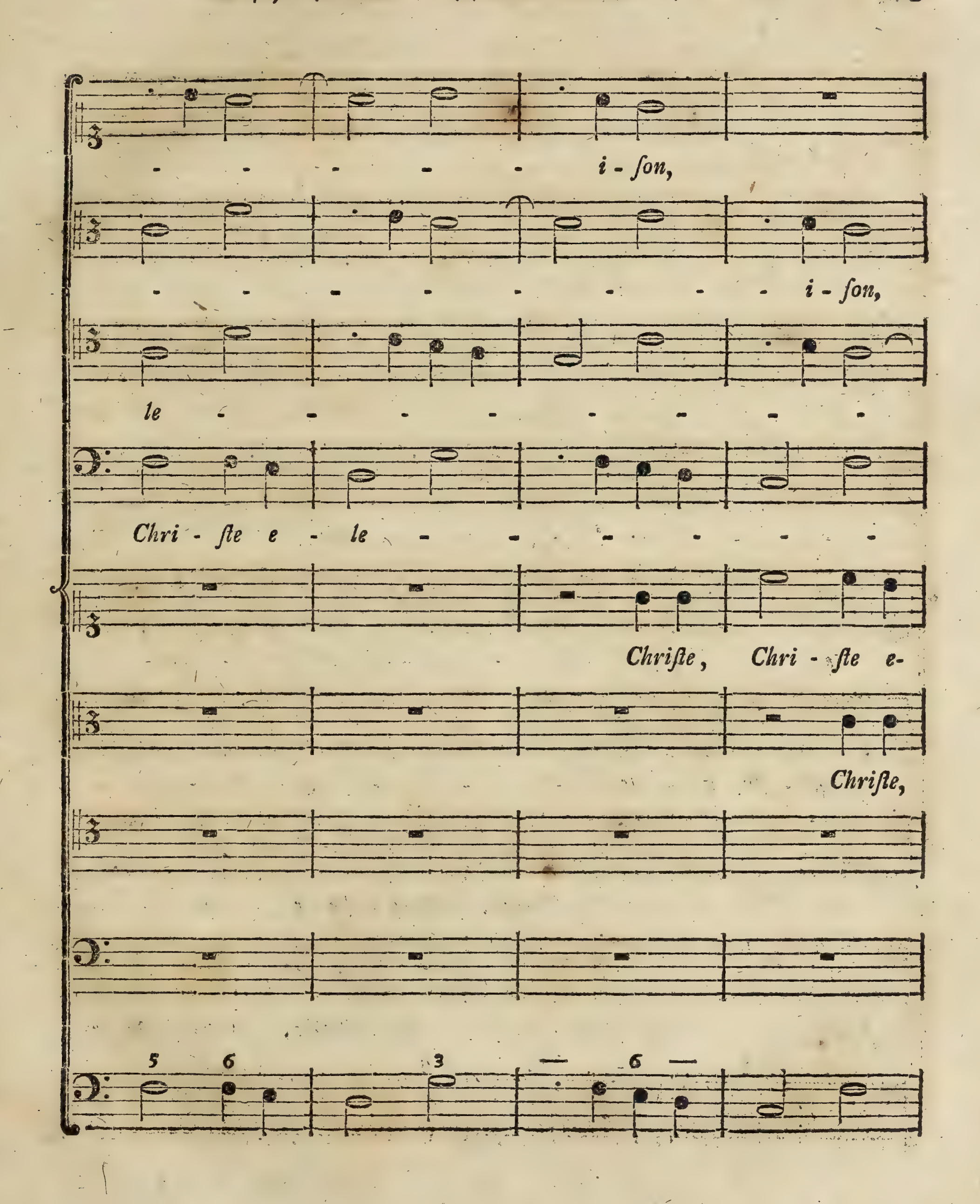

Largo.
Missa a 13. V.
G.H. Stoelzel.
Ky - ri - e,
Ky - ri-
e - le - i - son,
Ky - ri - e,
e - le - i - son,
Ky - ri - e
e - le - i - son,
Ky - ri - e
e - le - i - son,

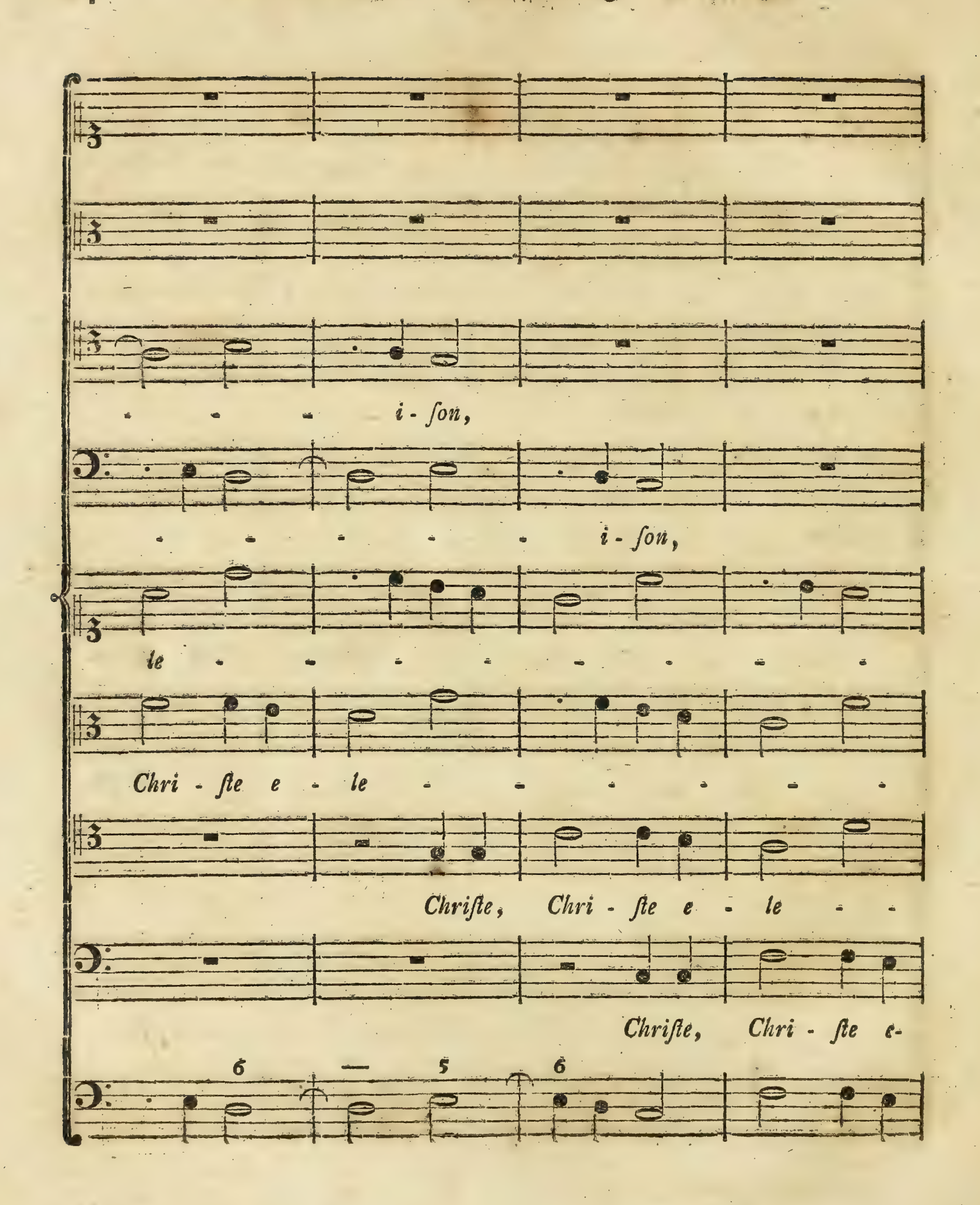

e, Ky - - ri - e e - le - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - - ri-e e - le - - -
Ky - ri - - e, Ky - ri-e e-
Ky - ri - e, Ky-
3 6 8 3 10 5

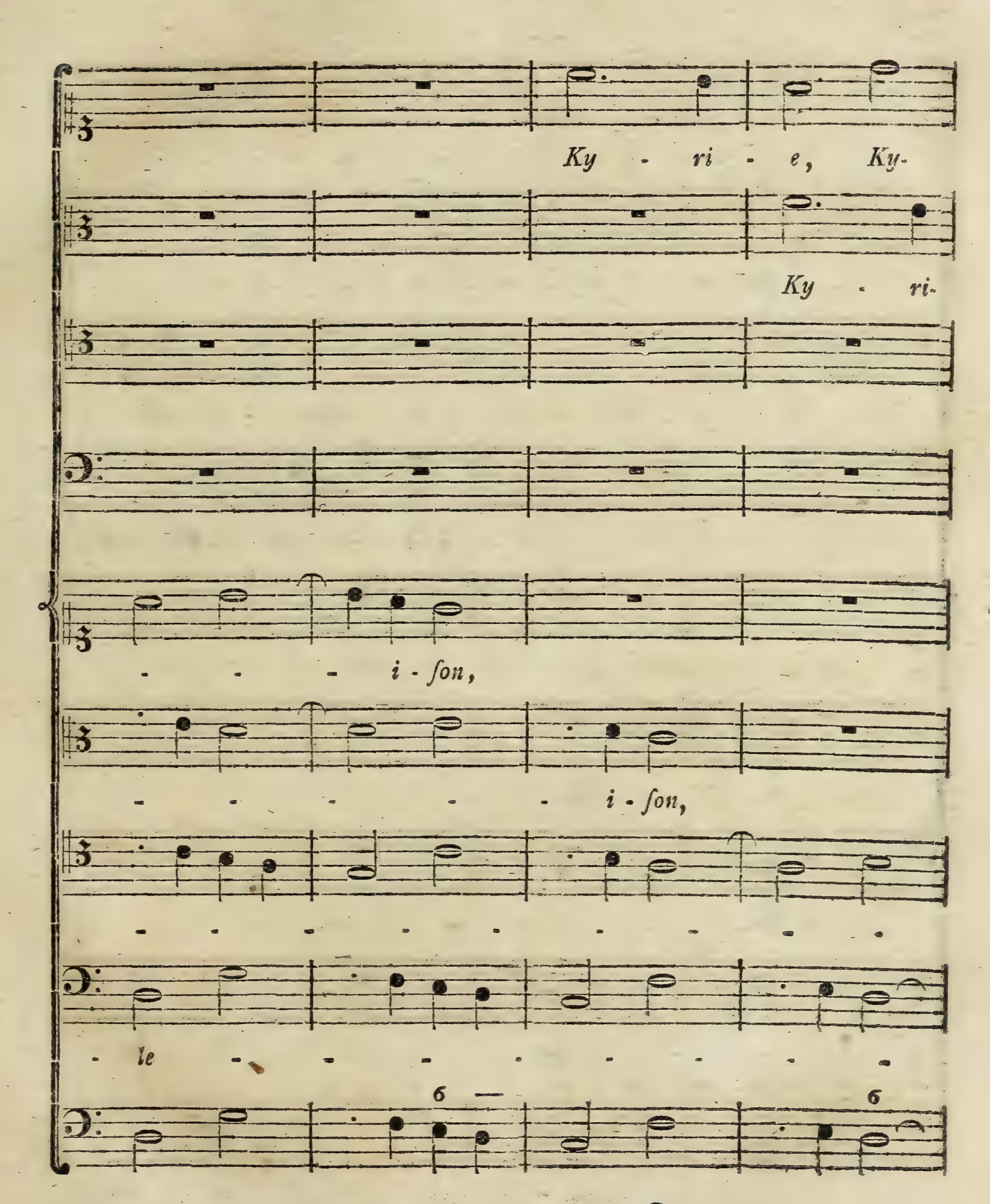

- i - ſon,
- - - - i - ſon,
le - - - - - - - - - i - ſon,
ri - e e - le - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
6 5 6 5


Christe,
- i - ſon,
le - - - - - - - - - - i - ſon,
ri - e e - le - - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
6
5 6
5
6

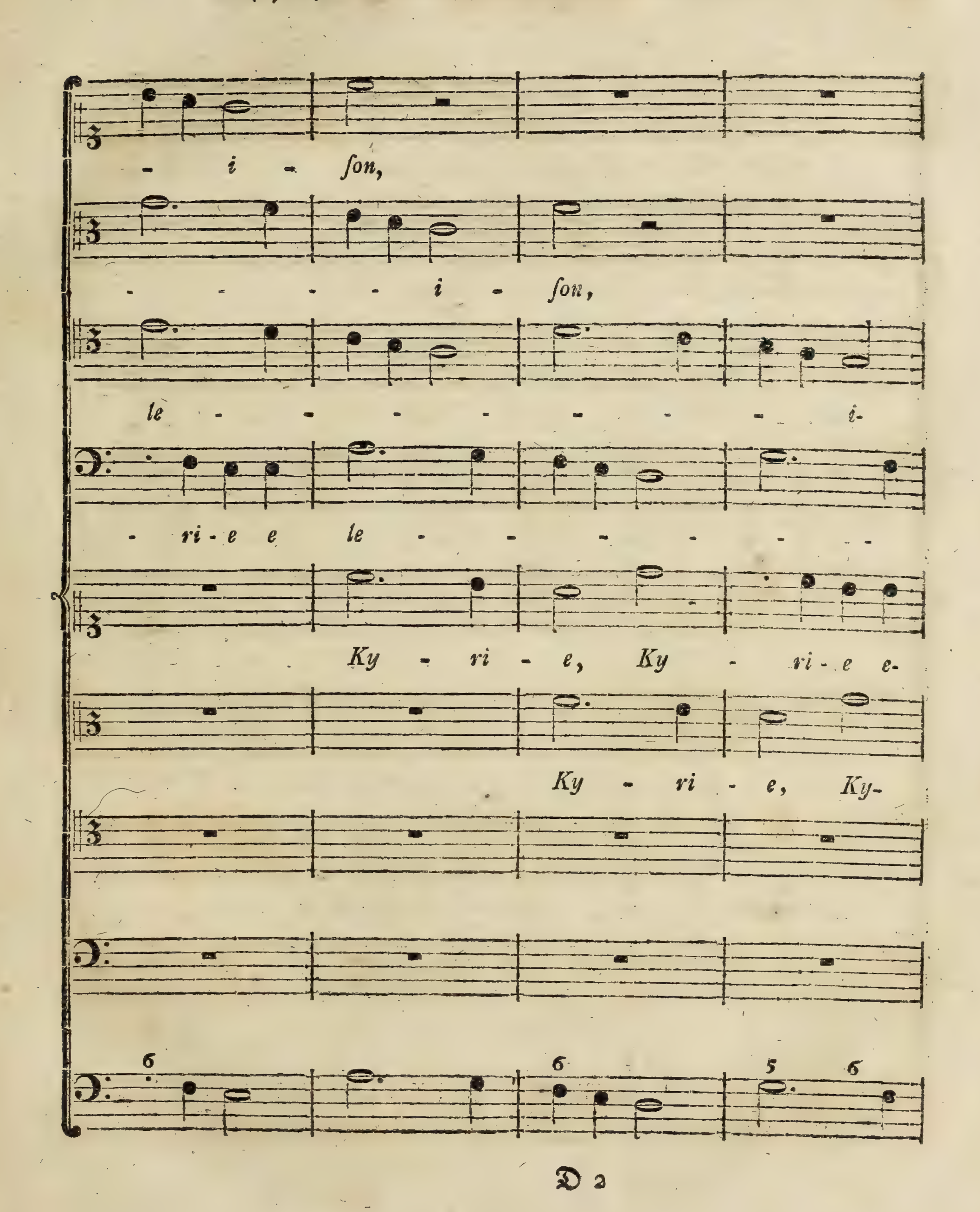

Chri - ste e - - le - - - - - -
Christe, Chri - ste e - le - - - -
Christe, Chri - ste e-
Christe,
- i - son,
- - - - - - i - son,
le - - - - - - - i - son,
6
5

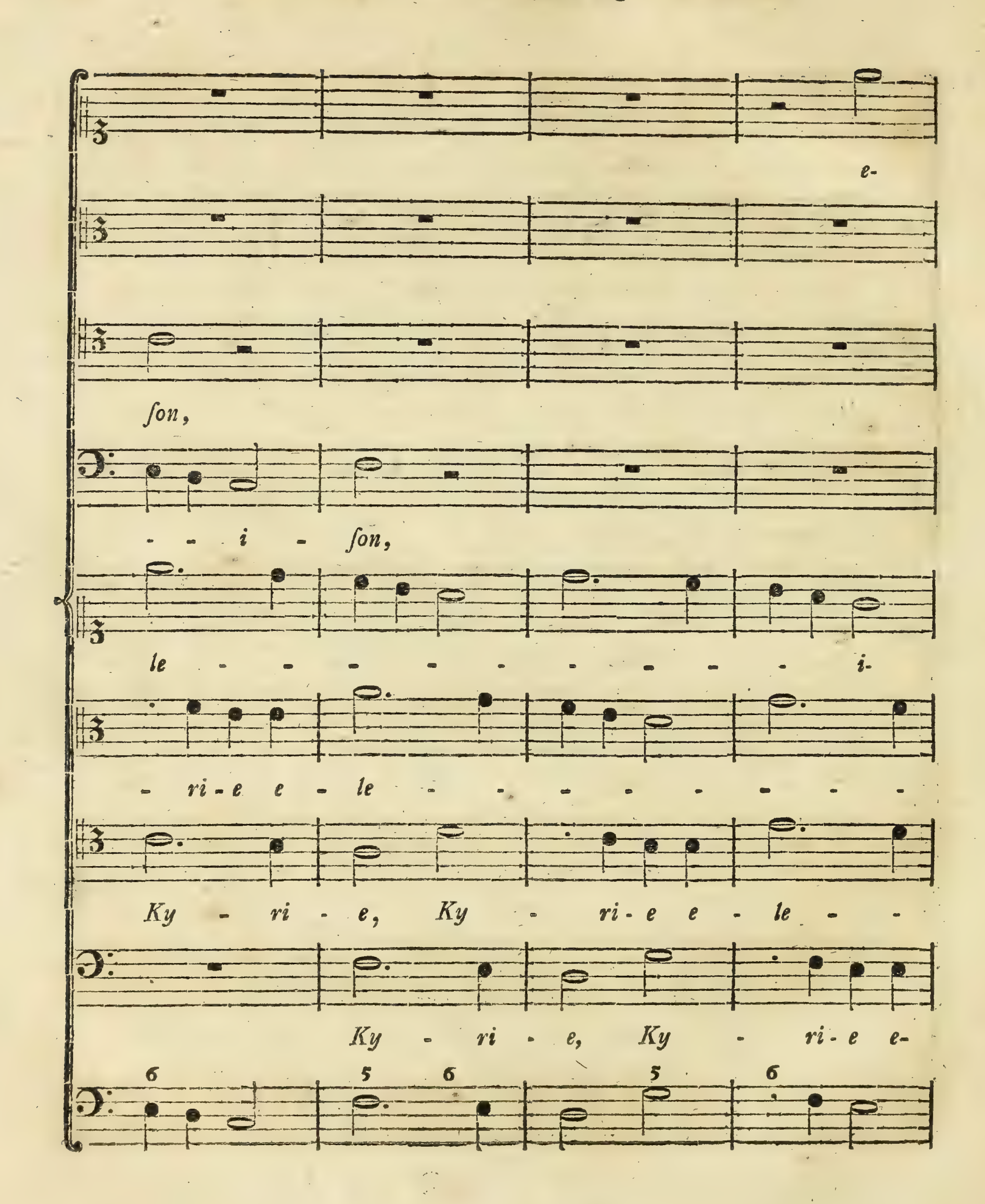

i - son,
i - son,
le
Chri - ste e - le
Christe, Chri - ste e-
Christe,
5 6 3 6

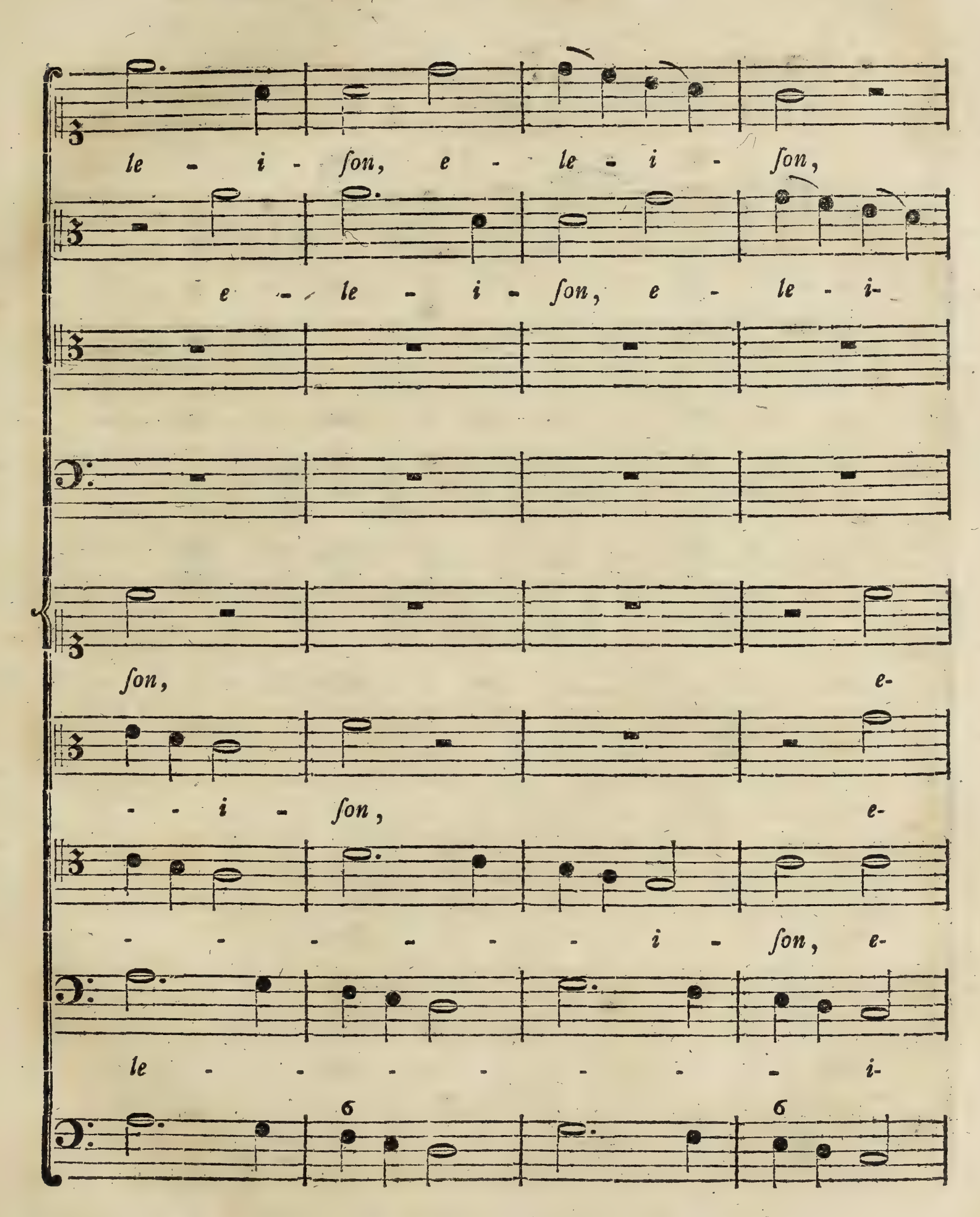

- - - i - ſon,
- - - - - i - ſon,
le - - - - - - - -
Chri - ſte e - le - - - - - -
Chriſte, Chri - ſte e - le - -
Chriſte, Chri - ſte e-
6 — 5 6


Ky - ri - e, Ky-
Ky - ri-
- - - i - son,
- - - - - i - son,
le
6
6

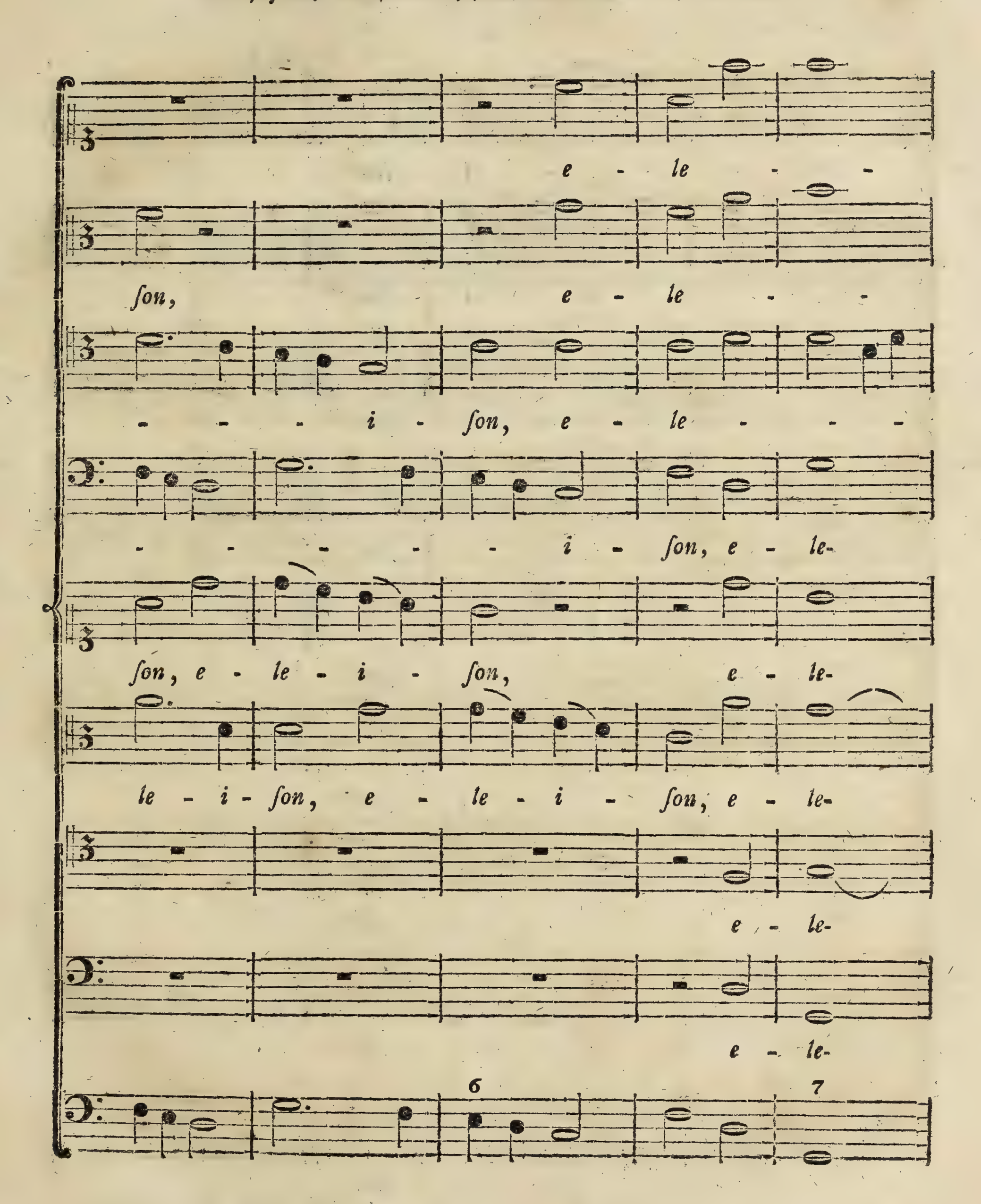

- ri - e e - le
- e, Ky - - ri - e e - - le
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
- i - ſon,
- - - i - ſon,
5 6 5 6 5


- i - son,
- - - - i - son,
le - - - - - - - i-
- ri - e e le - - - - - -
- - . Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
6
6
5 6


e-
ſon,
- - i - ſon,
le - - - - - - - - - i-
- ri - e e - le - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
6
5 6
5
6

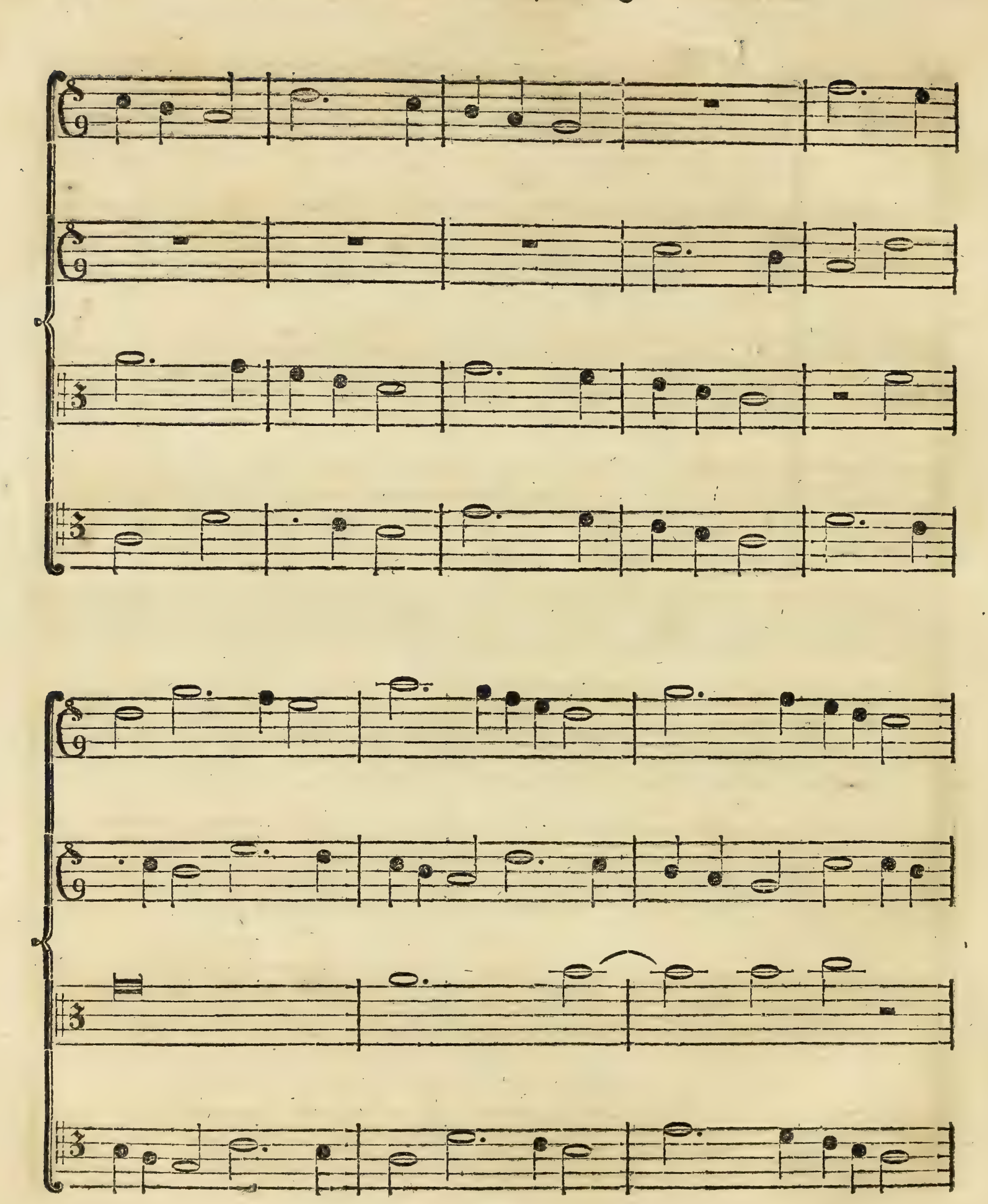

le - i - ſon, e - le - i - ſon,
e - le - i - ſon, e - le - i-
ſon, e-
- - i - ſon, e-
- - - - - - i - ſon, e-
le - - - - - - - i-
6
6

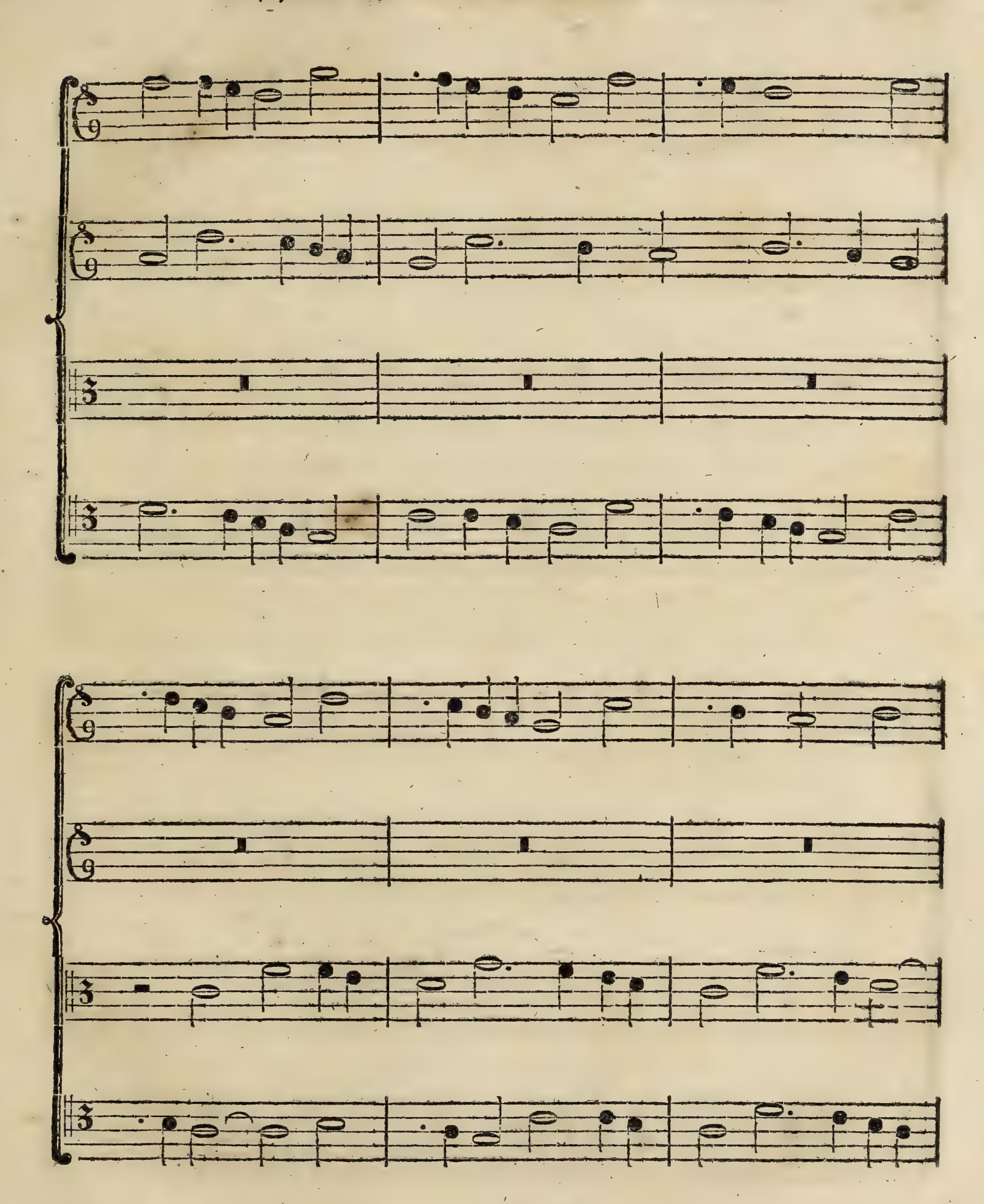

e - le - - i - ſon,
ſon, e - le - - i - ſon, e - le - i-
e - le - - i - ſon, e - le - -
e - le - - i - ſon, e - le - -
le - - - i - ſon, e - le - i-
le - - - - i - ſon, - - e-
le - - - - i - ſon,
ſon, e - le - - i - ſon,
4 3 6

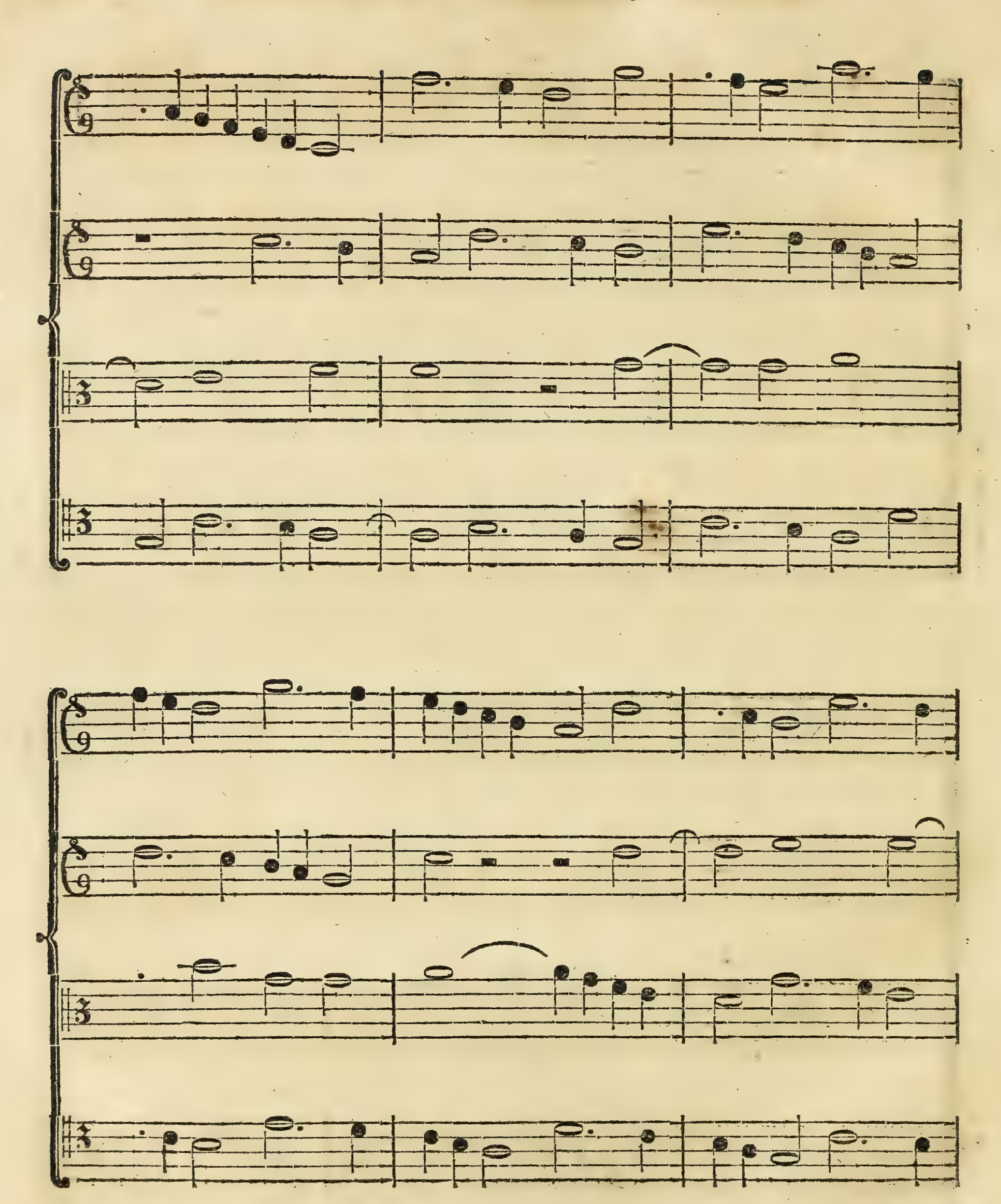

e - le - -
son, e - le - -
- - - i - son, e - le - - -
- - - - - i - son, e - le-
son, e - le - i - son, e - le-
le - i - son, e - le - i - son, e - le-
e - le-
e - le-
6
7

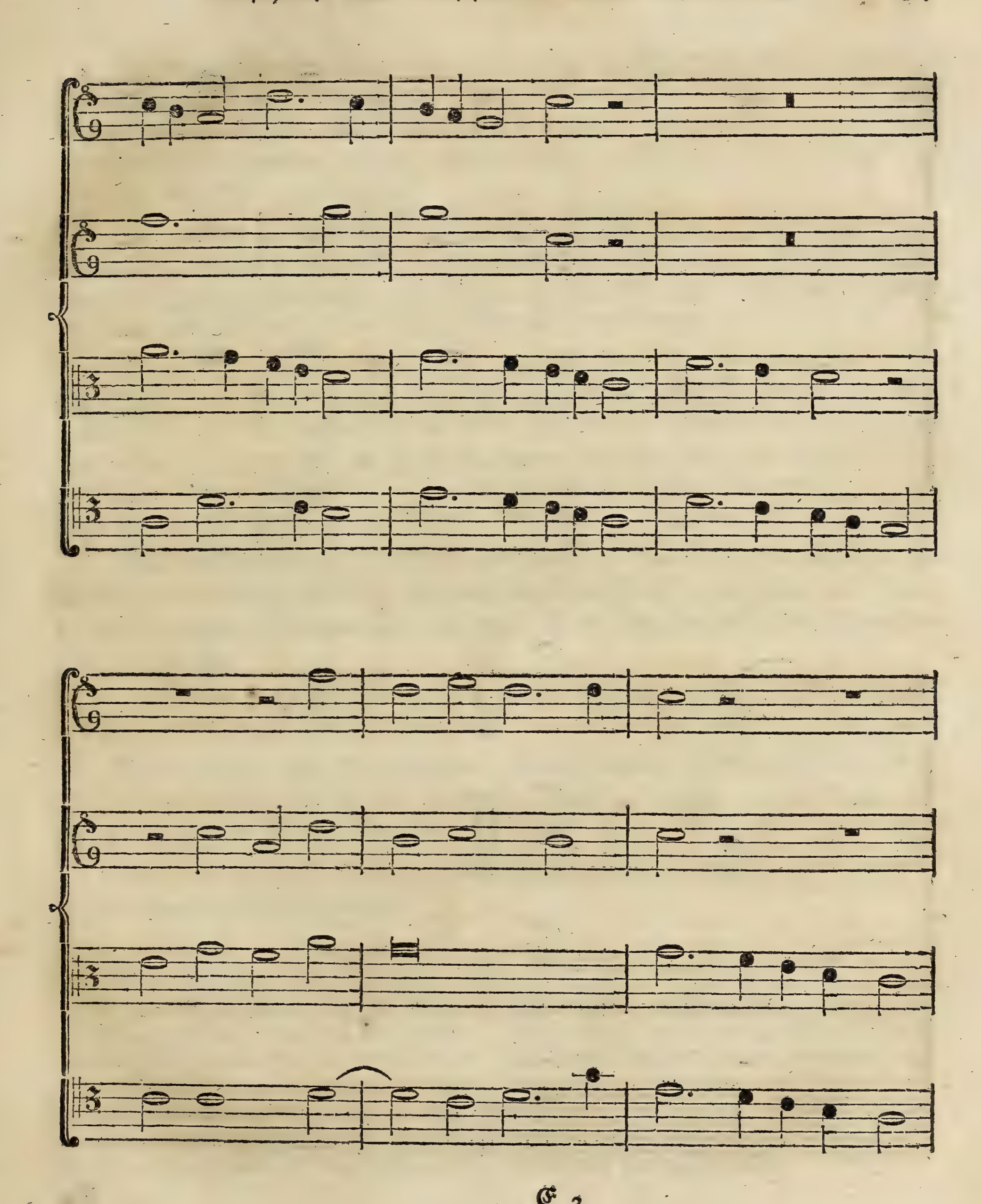

- - - - i - son.
- - - - - i - son.
- - - - i - son.
- - - - - i - son.
- - - i - - son.
- - - - - i - son.
- - - i - son.
- - - - i - son.
4 3

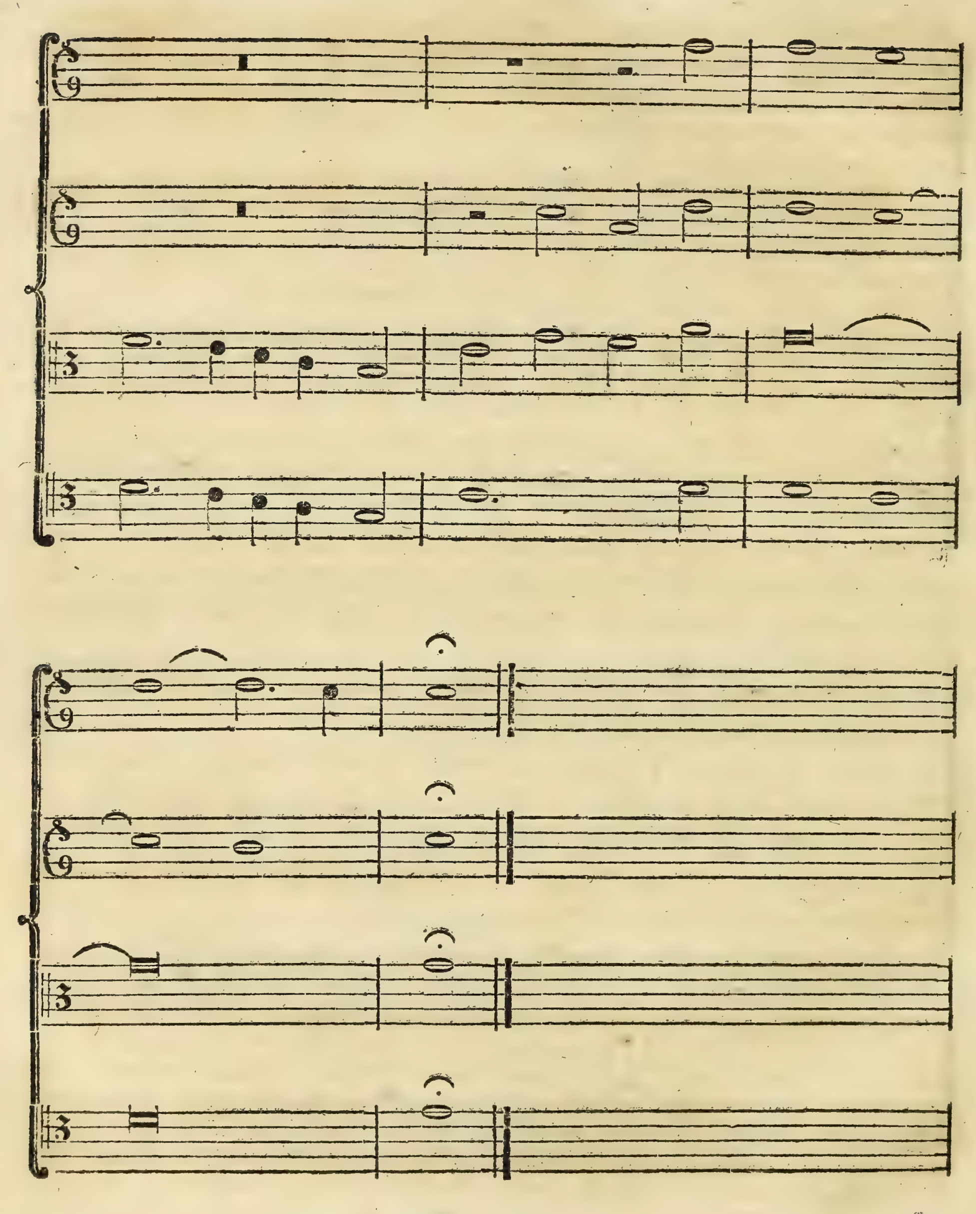

Largo.
Violin. 1.
Violin. 2.
Viola 1.
Viola 2.











Da

Da man wegen des Quartformats die dreyzehn Stimmen nicht übereinander setzen konnte, so muß man die nachstehenden vier Instrumentenstimmen sich auf einem Foliobogen über die Singstimmen schreiben, um daraus zu sehen, wie Stoelzel die Instrumente mit den Singstimmen wechselsweise bald im Einklange oder Octavenweise gehen lässet.

Ich habe es für sehr nöthig und nützlich geachtet, diesen achtstimmigen Satz beyzufügen, weil man heutiges Tages in dieser Art von wenigen Componisten etwas mehr zu sehen bekommt; und leyder, ob gleich Partituren von etlichen zwanzig Stimmen erscheinen, dennoch der Satz nur dreystimmig ist.

Denen Modecomponisten ist es zu vergeben, weil sie nicht einmal weder den reinen drey- noch vierstimmigen Satz zu setzen wissen; aber Männern, die Lehrbücher über diese Wissenschaft in die Welt geschrieben, denen ist es unverzeihlich bey solchen Gelegenheiten, wo große Harmonie ihren eigentlichen Sitz haben, und den besten Effect machen sollte, wenn sie in etlichen zwanzig Stimmen nur höchstens einen dreystimmigen Satz haben.

Von der Art besitze ich verschiedene Partituren von des in Koppenhagen gewesenen Capellmeisters Scheibe seiner eigenen Handschrift, unter denen eine Partitur von neunzehn Stimmen sich befindet, die in allen nur einen dreystimmigen Satz ausmacht.

Erstlich der Orgelbaß als die Grundstimme macht mit dem ersten und zweyten Discant den dreystimmigen Satz aus.

Alsdenn folgen drey Tenorstimmen, wovon zwey im Einklang mit dem ersten Discant eine Octave tiefer gehen; die dritte Tenorstimme geht um eine Octave tiefer mit der zweyten Discantstimme.

Ferner sind zwey Baßsingstimmen vorhanden, die gleichfalls mit der dritten Tenorstimme im Einklange gehen *).

Die

*) Das Schlimmste dabey ist, daß die Baßstimme mit dem Grundbaß nicht im Einklange gehet, sondern nur eine Mittelstimme ist. Diesen Fehler, einen Chor ohne Grundbaß singen zu lassen, haben die größten Meister jederzeit zu vermeiden gesucht; denn das Ohr des Zuhörers wird sehr beleidiget, wenn er an einer Stelle der Kirche, die von demjenigen Chor, dessen Gesang mit dem Grundbaß im Einklange fortschreitet, entfernter liegt, einen andern Chor deutlicher höret, dessen Baßstimme eine bloße Mittelstimme ist. Hierüber hat sich der ehemalige Capellmeister Praetorius hinlänglich erklärt.

Die erste Hoboe und erste Violine gehen mit der ersten Discantstimme im Einklange.

Die zweyte Hoboe und zweyte Violine gehen mit der zweyten Discantstimme im Einklange und denn die beyden Flöten mit beyden Violinen Octavenweis höher.

Zwey Trompetten gehen gleichfalls mit beyden Discantstimmen im Einklange, und die dritte Trompette (die man gemeiniglich Principal nennet) gehet bald mit der einen Trompette und bald mit der andern auf einige Töne im Einklange.

Endlich sind die Paucken, die bey vielen Accorden noch dazu sehr übel angebracht sind.

Auch siehet man aus dem Kyrie, wie man zweychörig zu schreiben habe, wobey hier die schönste Abwechslung beobachtet wird, und am Ende sich beyde Chöre vereinigen.

Desgleichen, wie man die Instrumente mit den Singstimmen entweder im Einklange oder Octavenweis setzen könne.

Ich habe vornemlich dies Kyrie vom Stoelzel hier eingerückt, um anzuzeigen, daß, ob er gleich am Ende seiner Abhandlung vom Canon nachtheilig schreibt, dennoch in dieser Art selbst geschrieben hat.

Uebrigens wird man von mir nicht glauben, daß ich es als ein Muster von schöner Melodie anführe, ein Text von zwey oder drey Worten giebt auch wenig Stoff zu schönen und mannigfaltigen Melodien, um dieser Ursach willen muß man auch öfters Nachsicht für den Componisten haben.

Alle doppelcontrapunctische und canonische Künsteleyen sind zu verwerfen, wenn dadurch Fehler wider gute Melodie, richtige Declamation und Ausdruck entstehen, und ist alsdenn die Klage der Zuhörer gerecht, wenn sie der Musik zwar das Verdienst der Gelehrsamkeit, aber nicht der Schönheit zugestehen. Es kann also die contrapunctische Künsteley den andern Fehlern, die in einem Stücke sich befinden, niemals zur Entschuldigung dienen. Das Mühsame der Kunst muß nur dem Kenner sichtbar seyn.

Daß der vielstimmige Satz besonders für die Kirche zu wissen nöthig sey, ersieht man aus Sulzers allgemeinen Theorie der schönen Künste pag. 883. allwo er saget: „Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.„

Wie

Wie die Töne im vielstimmigen Satze zu verdoppeln sind, ist in meinem ersten Theile und denn ausführlicher noch in dem Zusatze über die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, als auch in Sulzers Theorie mit unwidersprechlichen Gründen deutlich beschrieben.

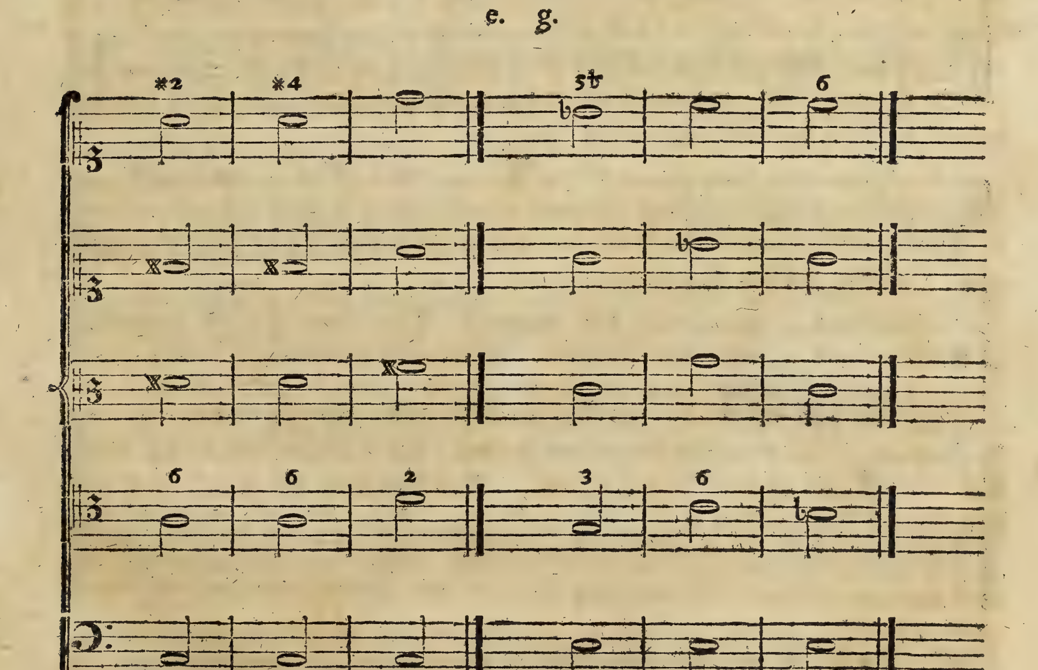
Man wird überdies aus diesen practischen Beyspielen von Joh. Seb. Bach, welche vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen, deutlich einsehen, daß dies die einzigen wahren Grundsätze des vielstimmigen Satzes sind, und daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruhet.

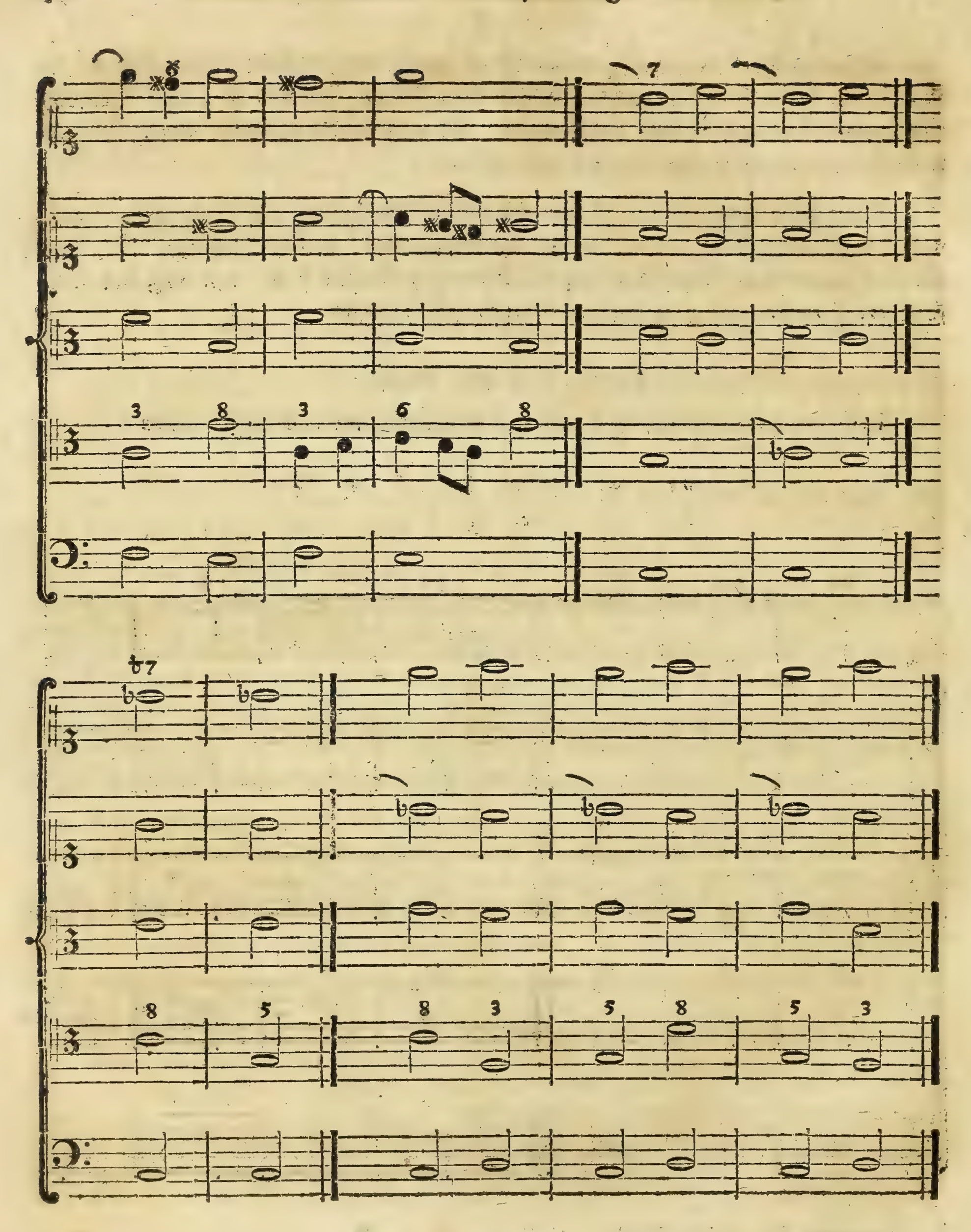
Regula Ioh. Seb. Bachii:

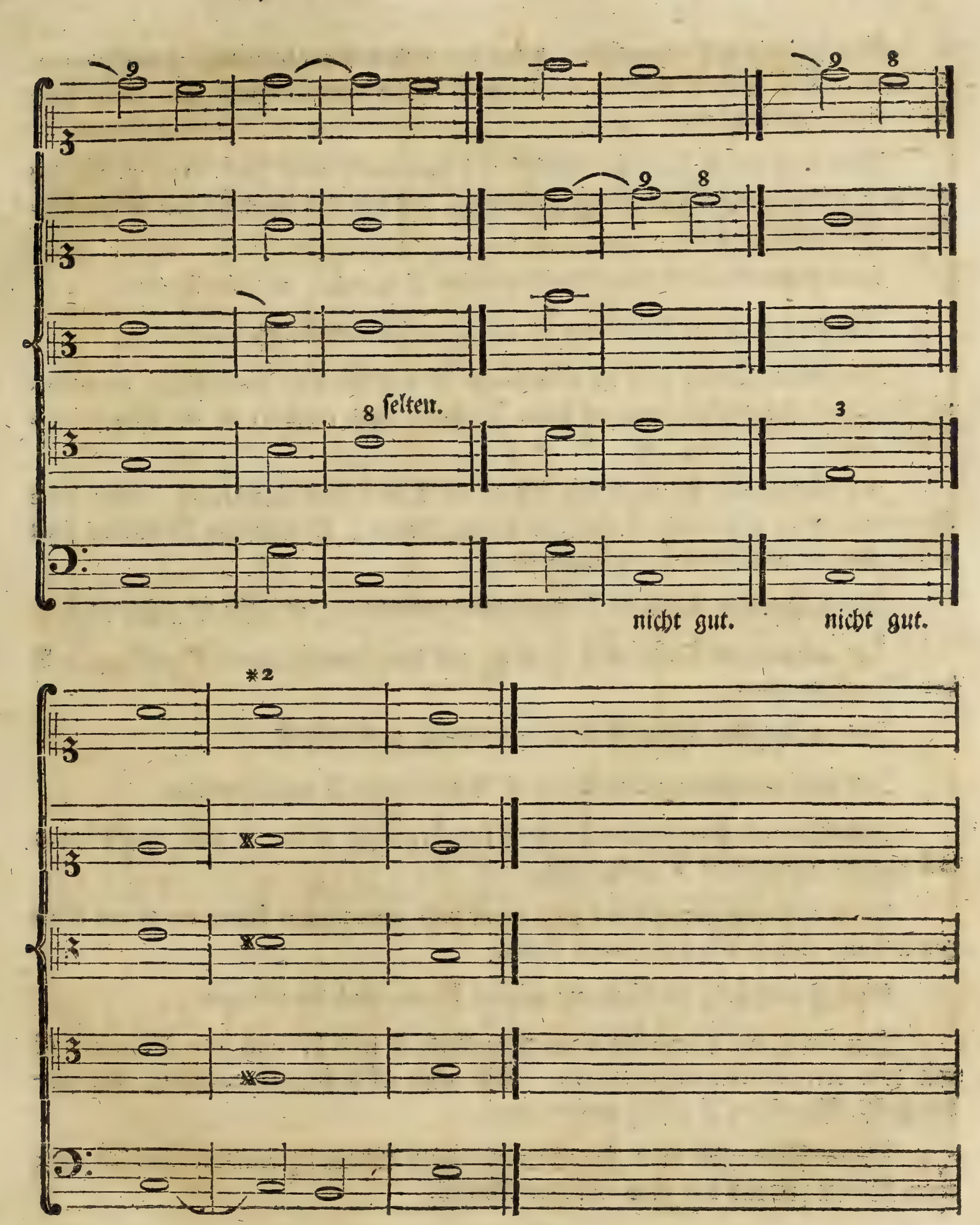
In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

2̸, 4, 5♮, 6̸, 7 et 9.

e. g.






9
9
8
9
8
8 selten.
3
nicht gut.
nicht gut.
*2

Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem vielstimmigen Satze eine Verdoppelung erlauben.

Man darf nur in Rameau Traité de l'harmonie vom Jahr 1722. p. 341. die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeuget zu seyn.

Im vierten Tacte ist die erste Grundnote A unrecht, es sollte D seyn.

Im sechsten Tacte sollte statt G der wahre Grundton B stehen.

Im neunten Tacte steht im Orgelbasse D mit der 9 8, hiezu ist der angegebene Grundton F unrecht, denn es sollte D seyn, auch resolvirt er im Discant die None nicht.

Im vierzehnten Tacte ist die Sexte im Tenor übel angebracht, denn diese Harmonie leidet nicht nach E mit $\frac{6}{b}$ fortzuschreiten; G sollte der Grundton statt E mit dem verminderten Dreyklange seyn.

Im sechzehnten Tacte ist B der falsche Grundton, es sollte G gesetzt seyn.

Im achtzehnten Tacte muß statt H mit dem verminderten Dreyklange, G der Grundton seyn.

Im zwanzigsten Tacte ist D der Grundton und nicht F.

Im fünf und zwanzigsten Tacte ist G und nicht B der Grundton.

Im sechs und zwanzigsten Tacte ist im Orgelbaß F mit 5 zum angegebenen und wahren Grundtone A ganz falsch.

Vom acht und zwanzigsten zum neun und zwanzigsten Tacte taugt der Satz gar nichts, eben so wie im neunten Tacte.

Eben so unrichtig als diese angezeigten Tacte, sind die übrigen.

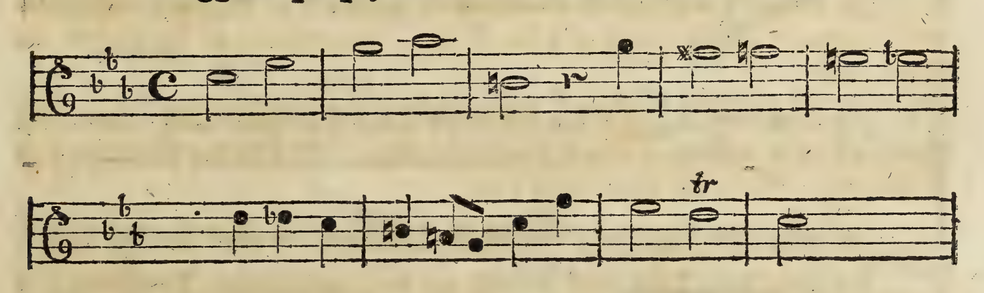
Im vorletzten Tacte setzt er im Orgelbaß A mit $\frac{7}{4}$, und zum Grundton E mit dem verminderten Dreyklange. Ein jeder wird sogleich einsehen, daß hier der wahre Grundton A gesetzt werden muß.

Dieser Psalm soll ohne Zweifel nach seiner Meynung ein Meisterstück seyn; man schließe hieraus auf seine übrigen Sachen.

Aus

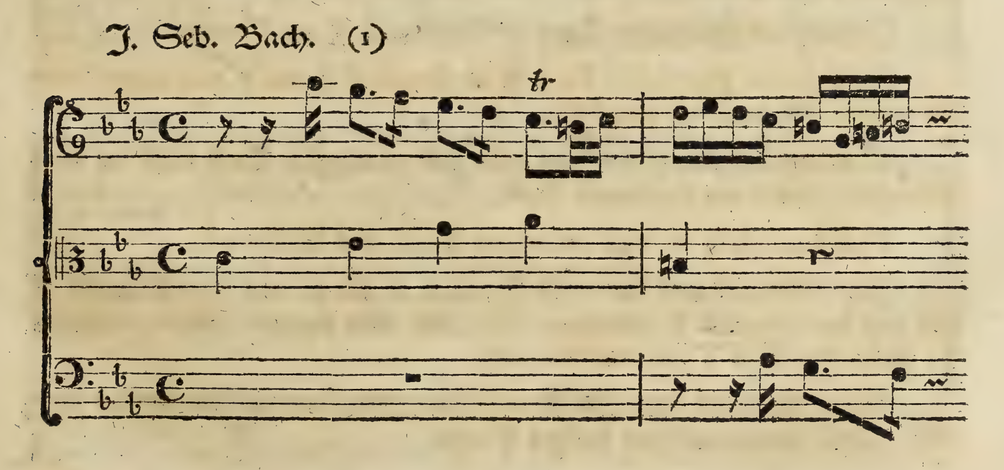
Aus diesem Psalm wird man vollkommen überzeugt seyn, daß Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Gesang verstanden hat; denn seine Melodie ist der Würde des Kirchenstyls gar nicht angemessen, sondern ist vielmehr einem Bänkelgesang ähnlich. Es ist also höchst seltsam, daß deutsche Schriftsteller, welche über die Musik geschrieben haben, das Rameauische System ihren Landsleuten empfehlen konnten. — Ein Beweis, daß diese Herren in der Musik keine größere, oder vielleicht noch geringere Einsichten als Rameau besaßen.

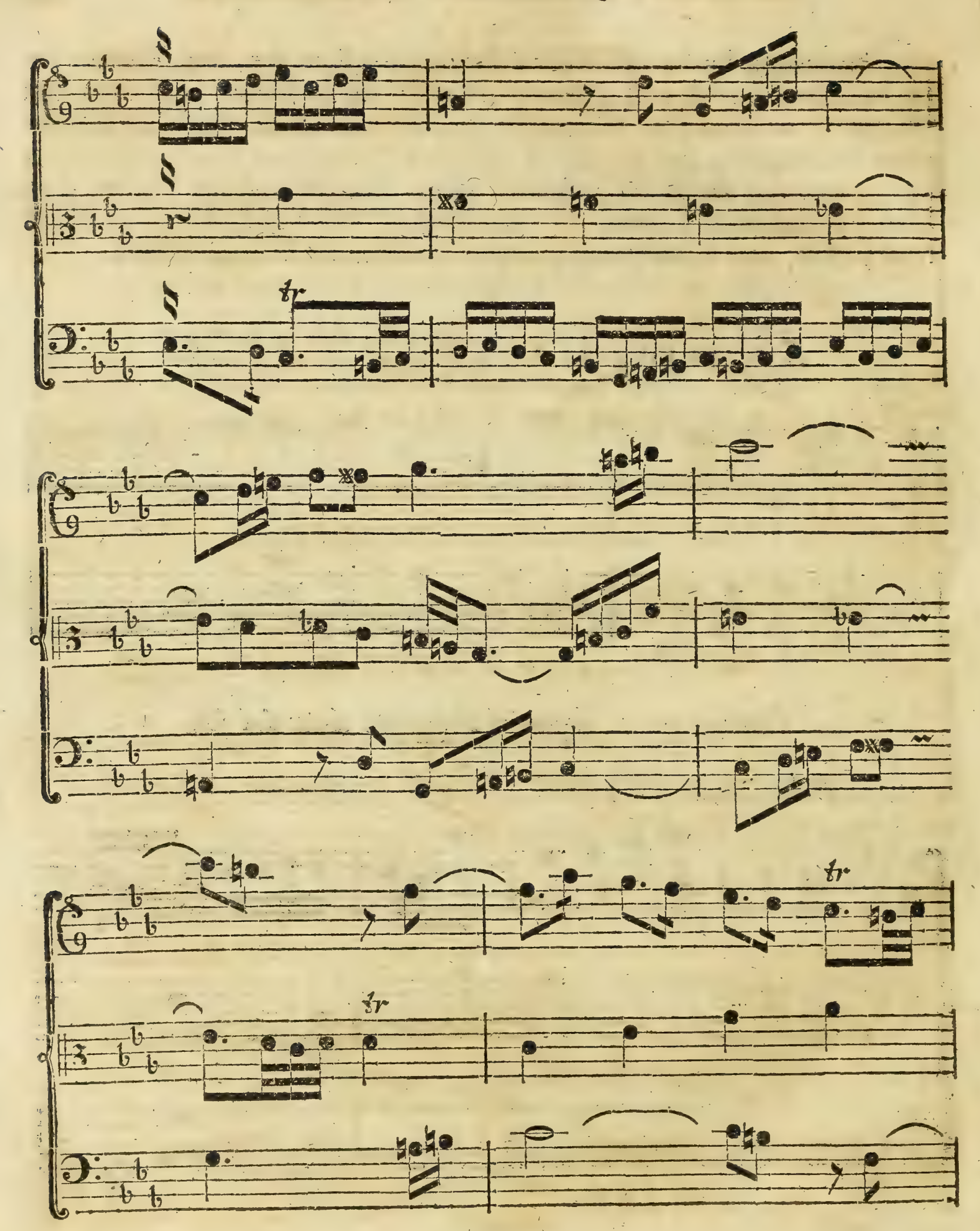
Soggetto proposto da S. Mta. il Ré di Prussia.

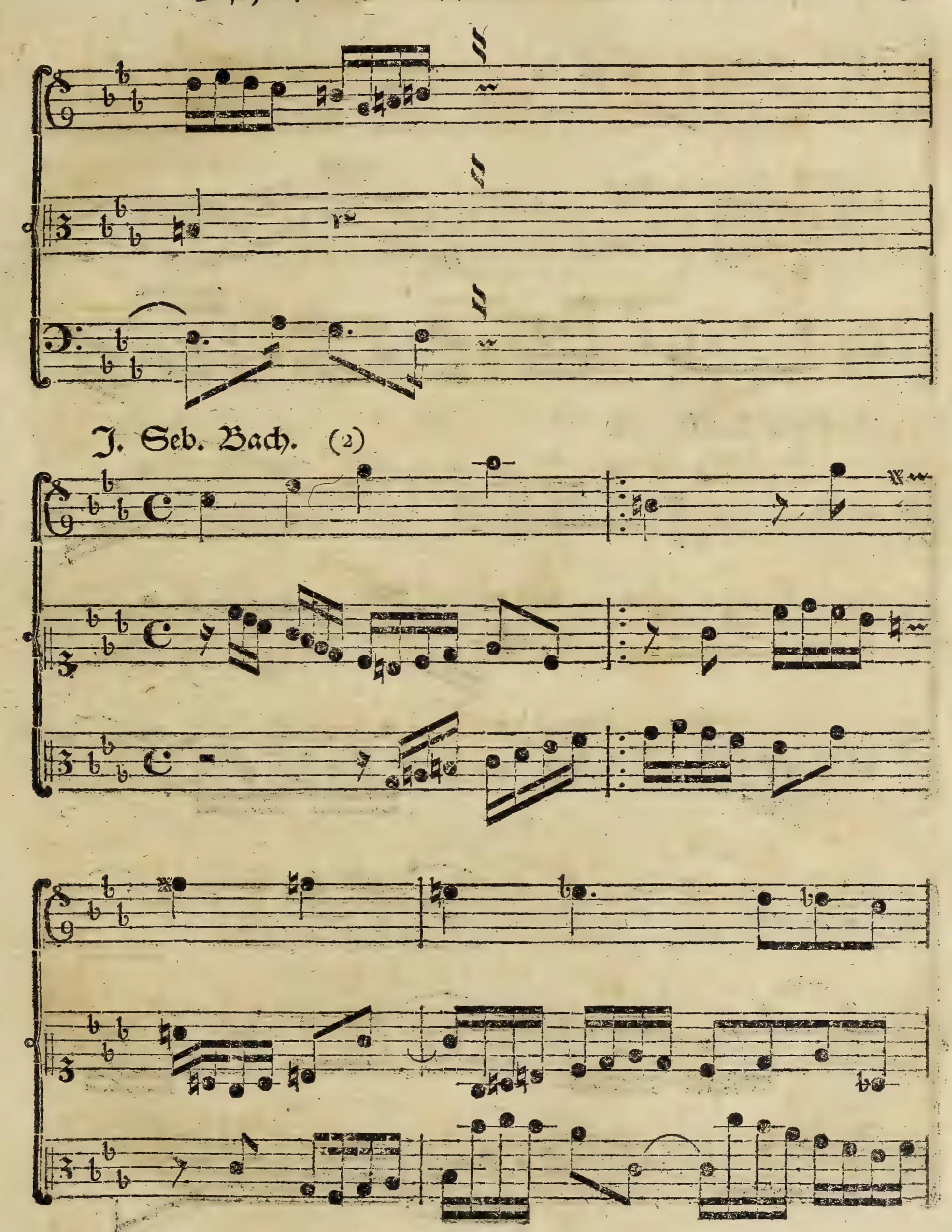


Canone perp. sopra il Soggetto dato dal Ré.

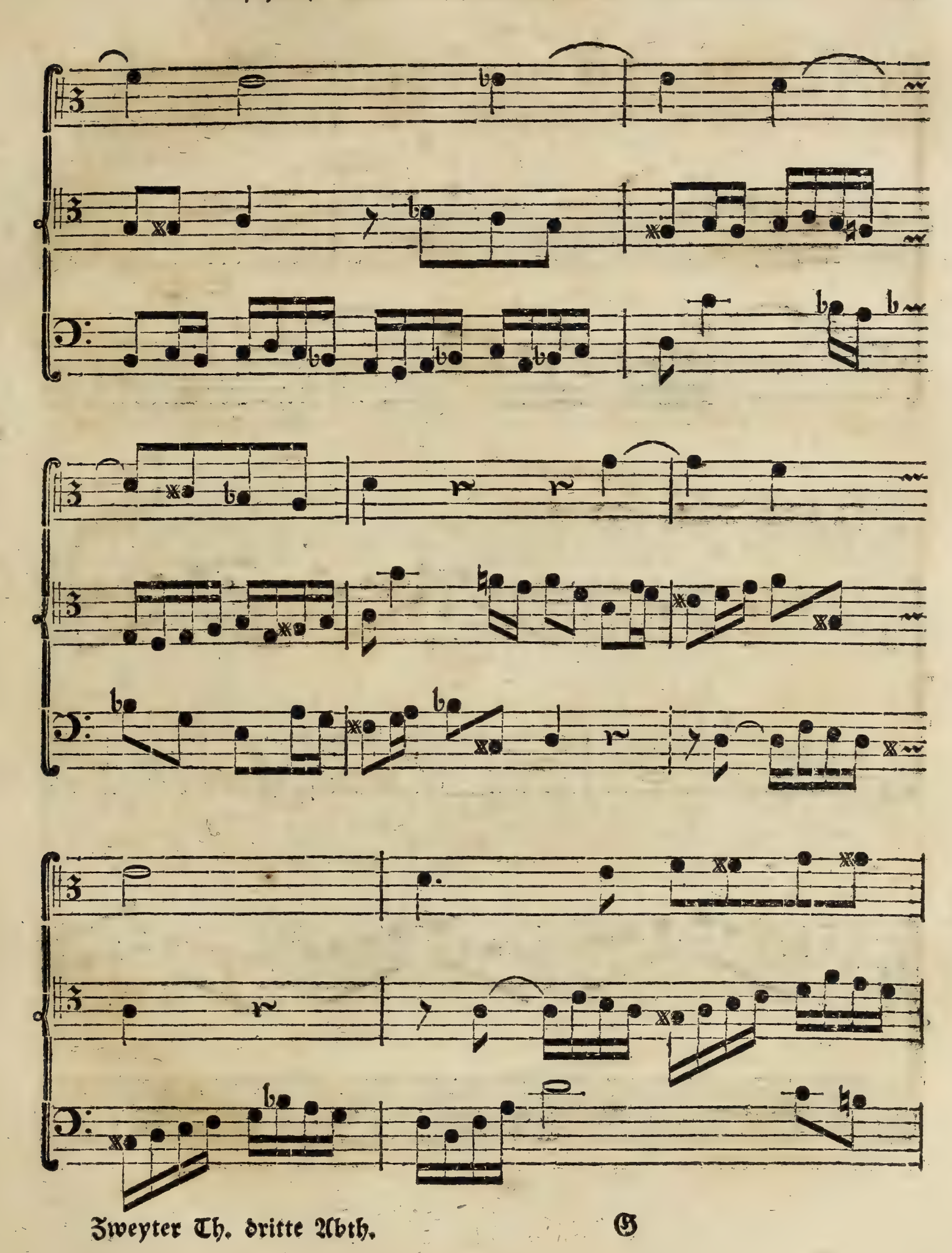
J. Seb. Bach. (1)

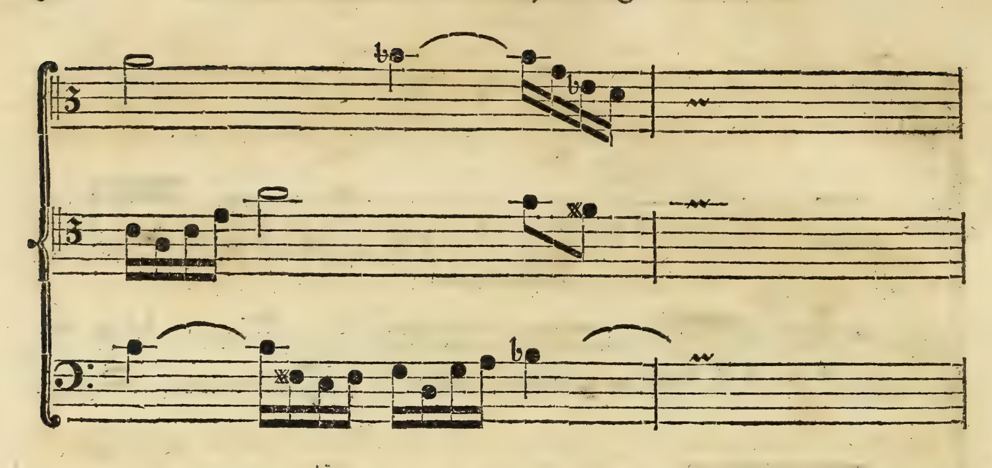



tr
tr
tr

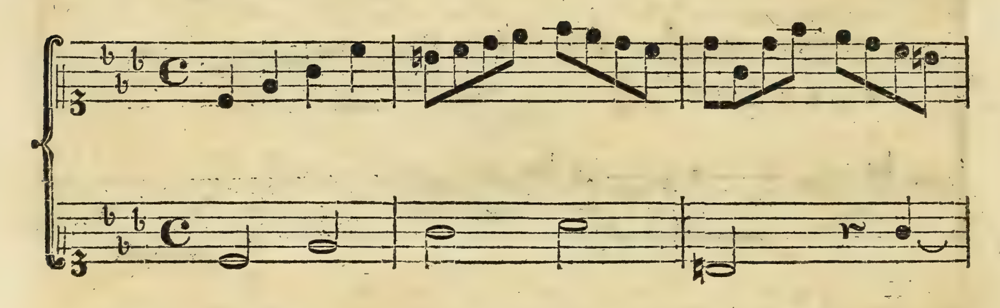

J. Seb. Bach. (2)


J. Seb. Bach. (3)
Per tonos.

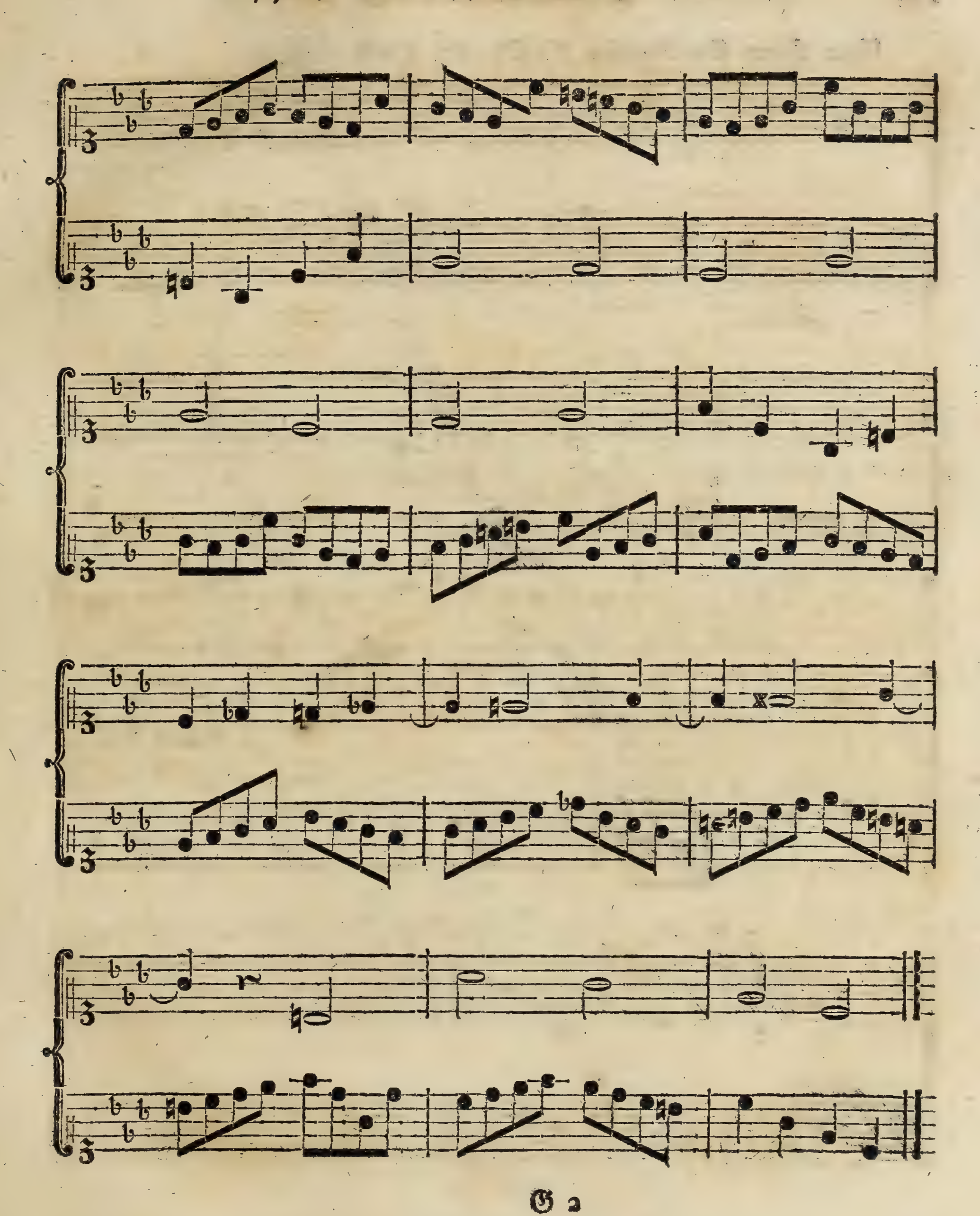




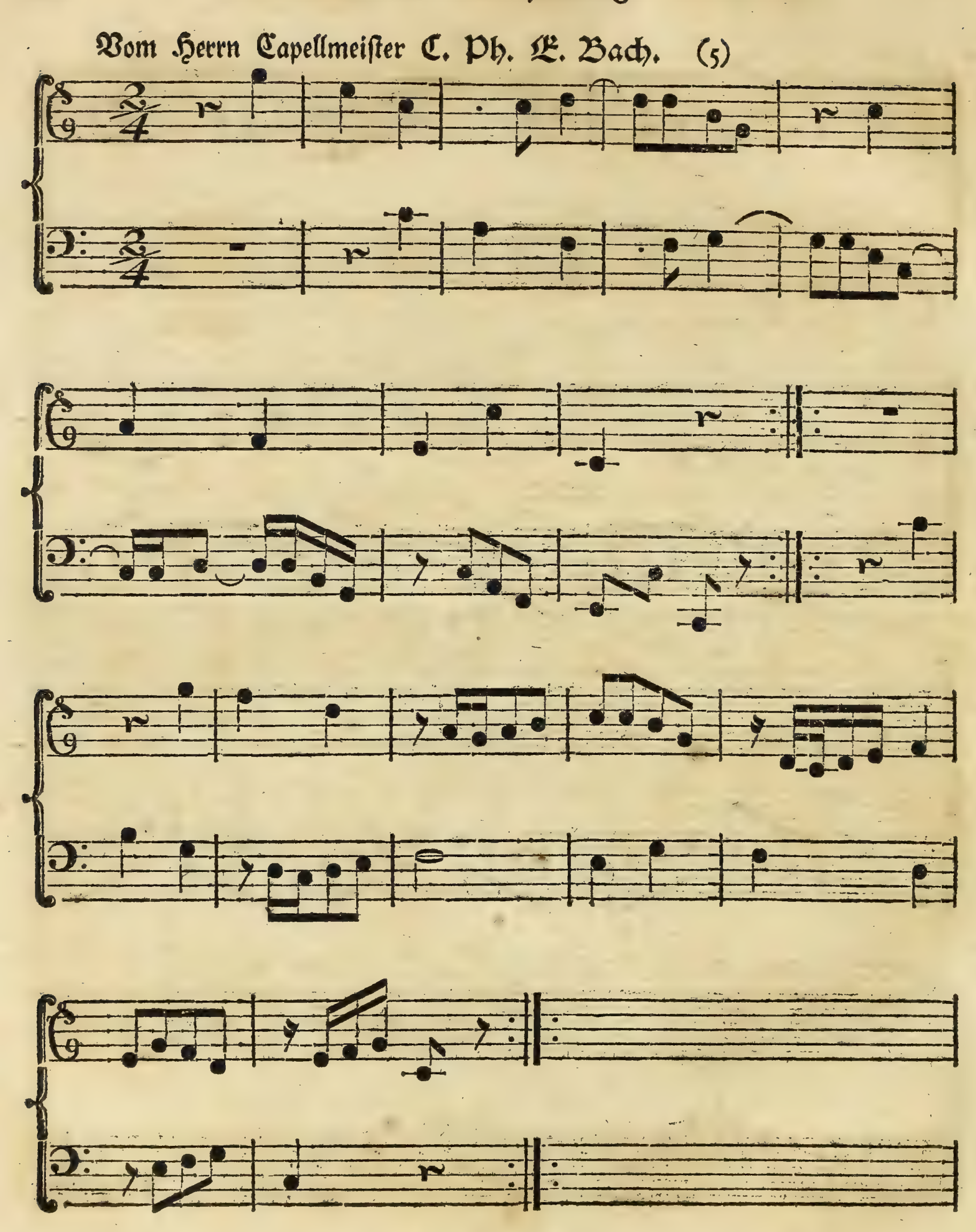
J. Seb. Bach. (4)

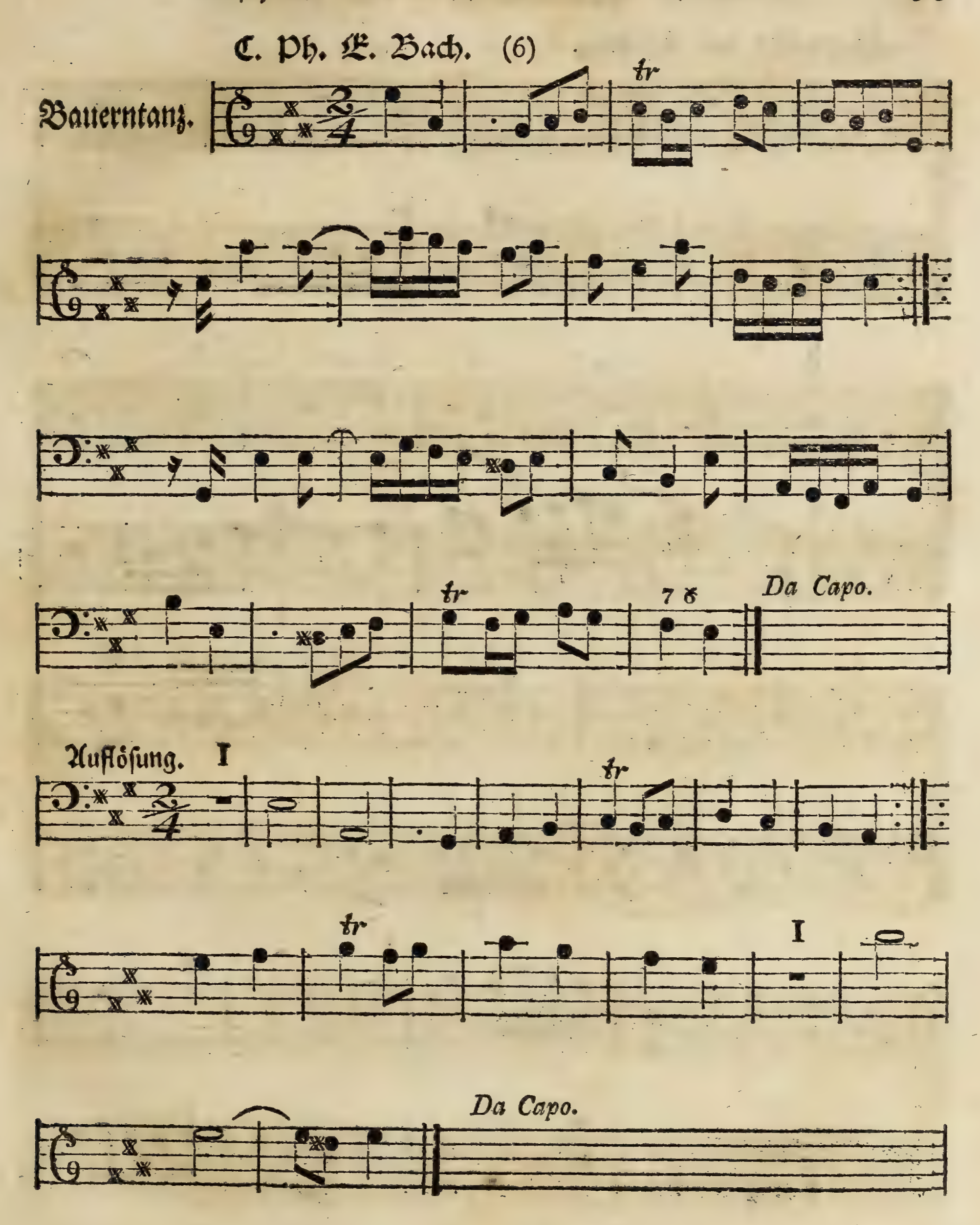




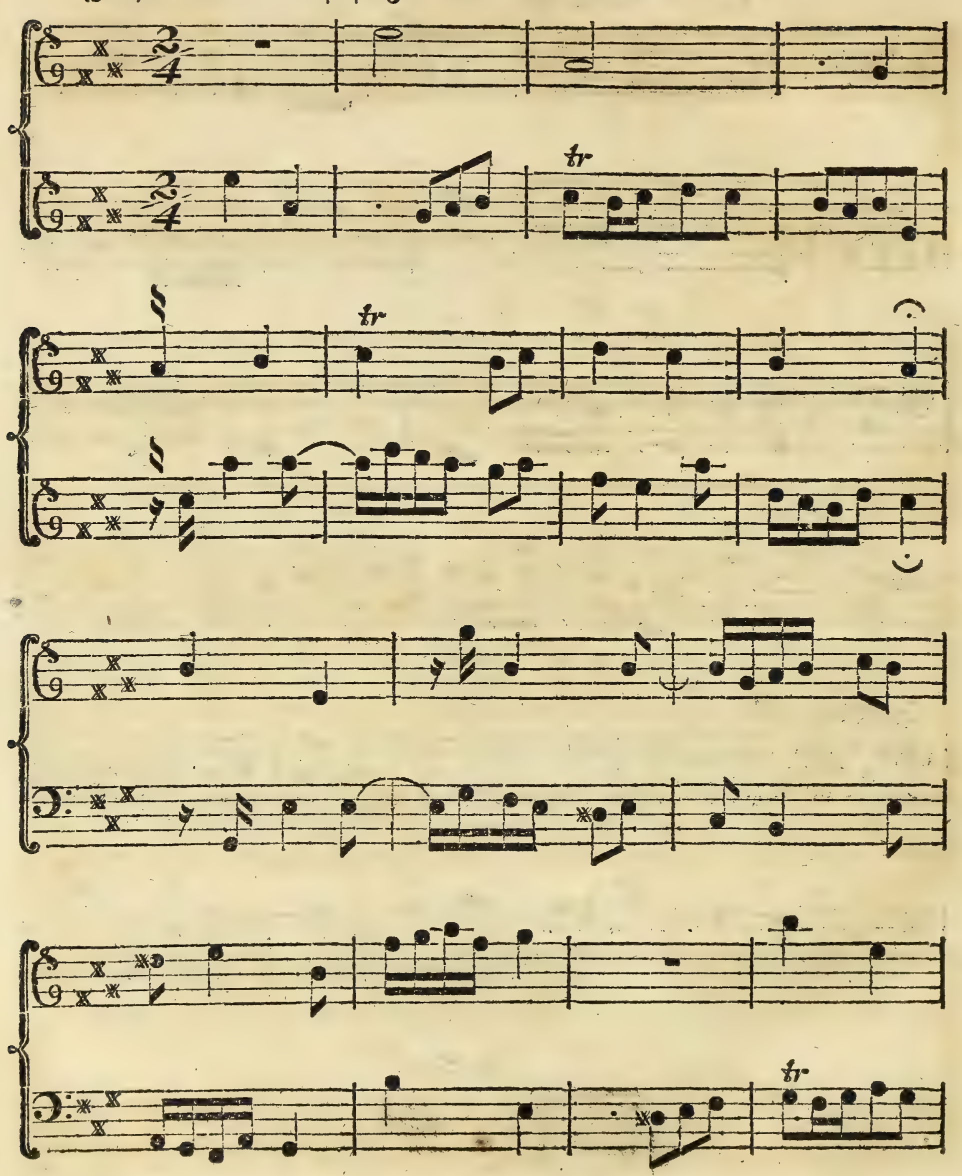


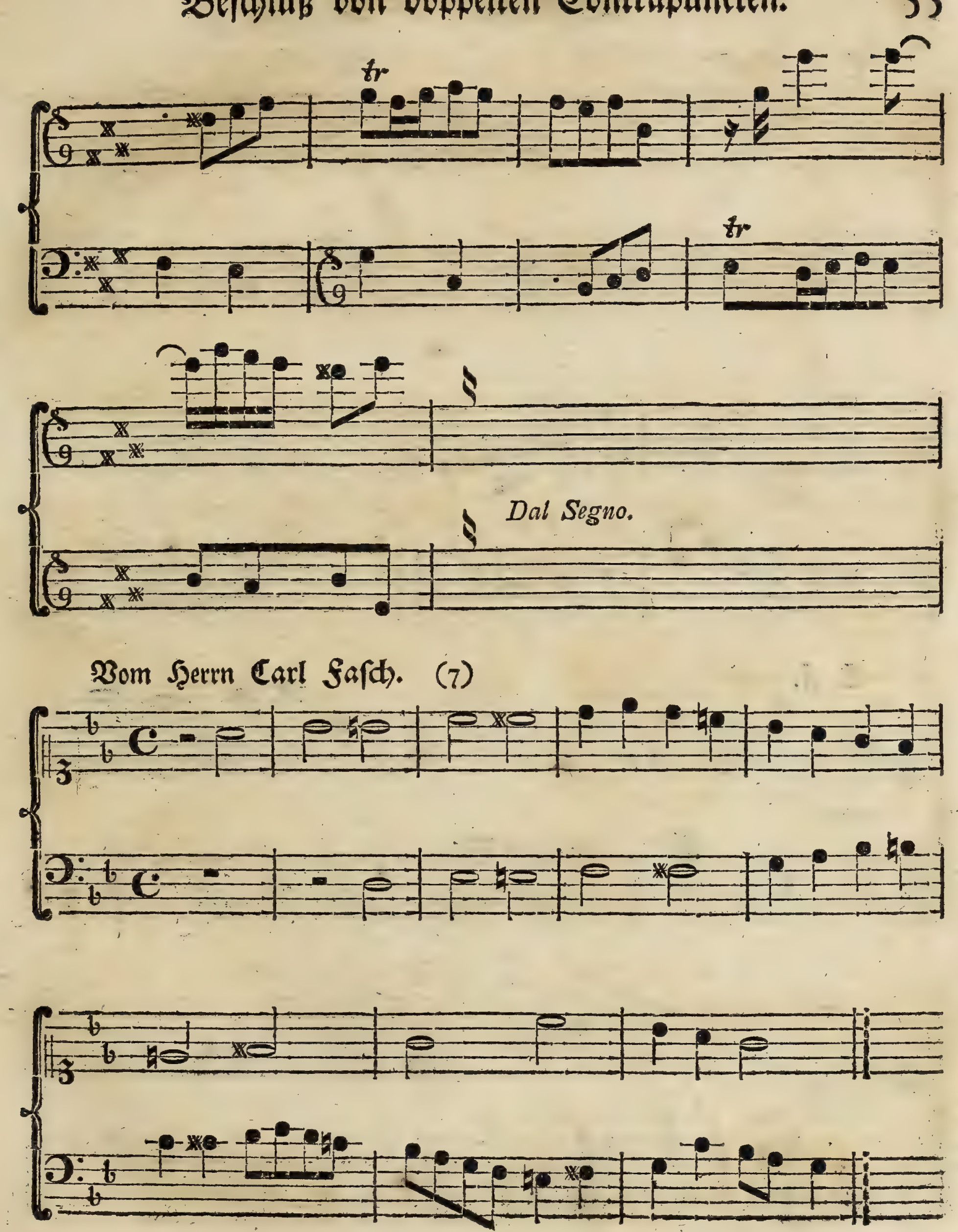
Vom Herrn Capellmeister C. Ph. E. Bach. (5)

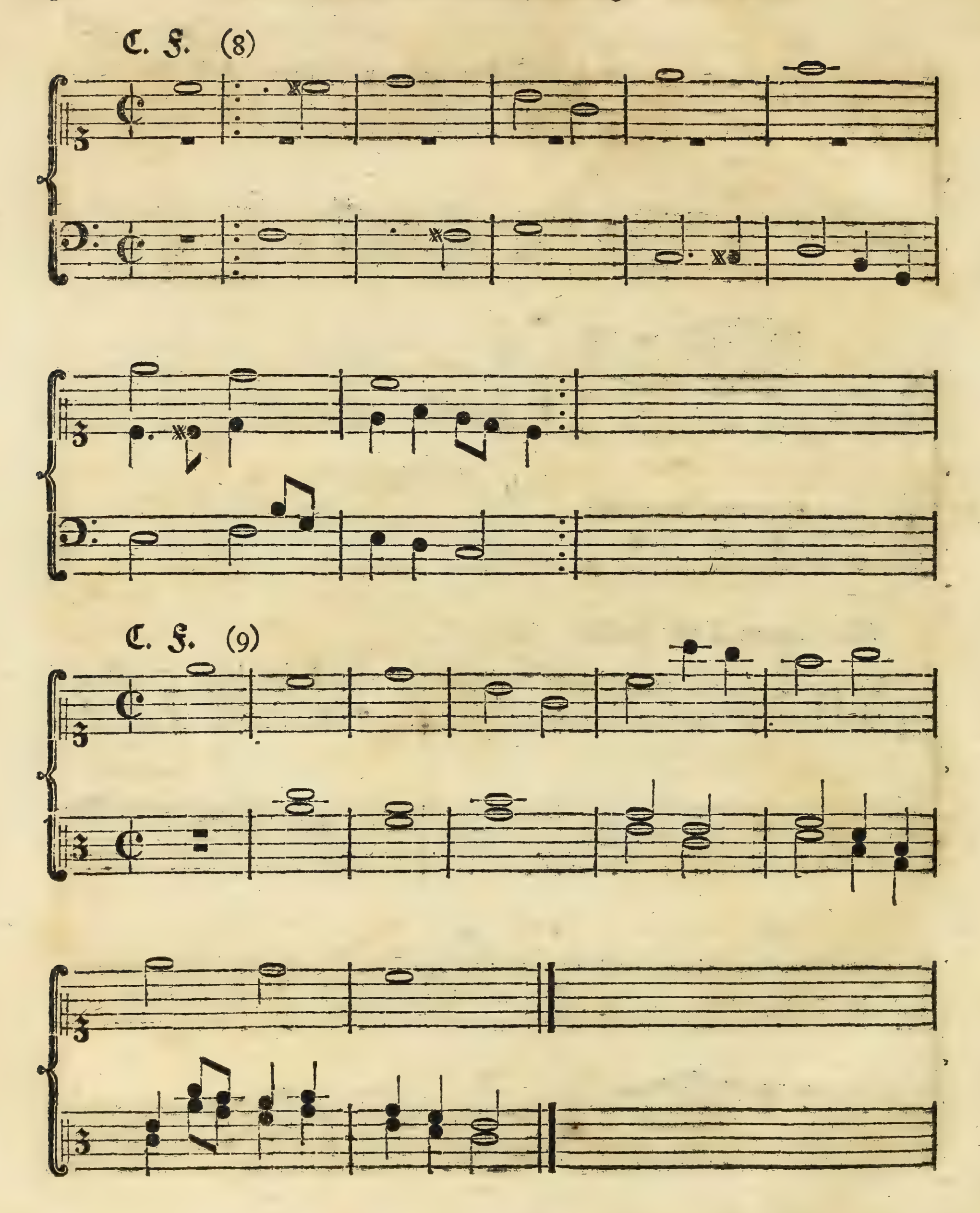


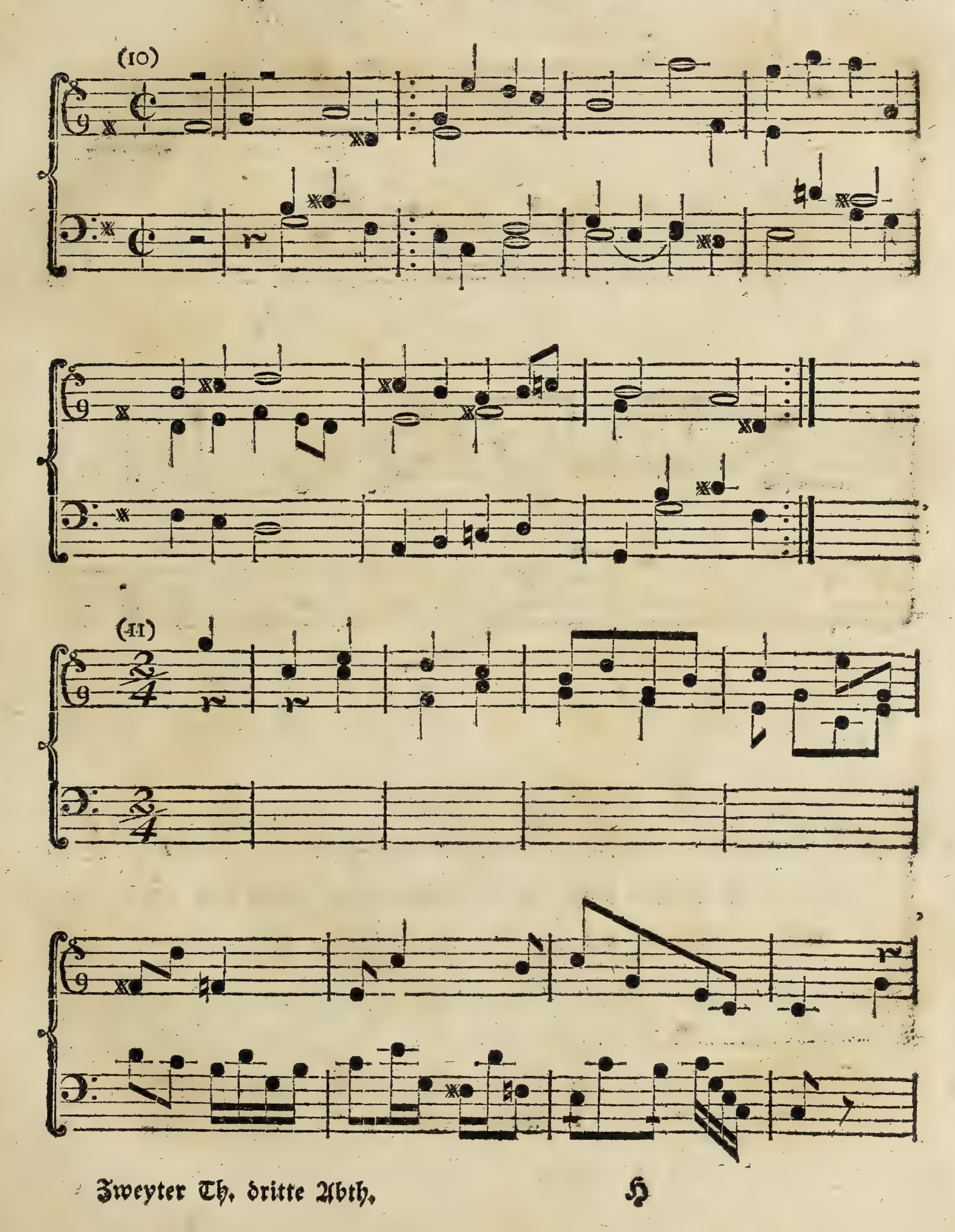

C. Ph. E. Bach. (6)
Bauerntanz.
tr
Da Capo.
Auflösung. I
tr
I
Da Capo.

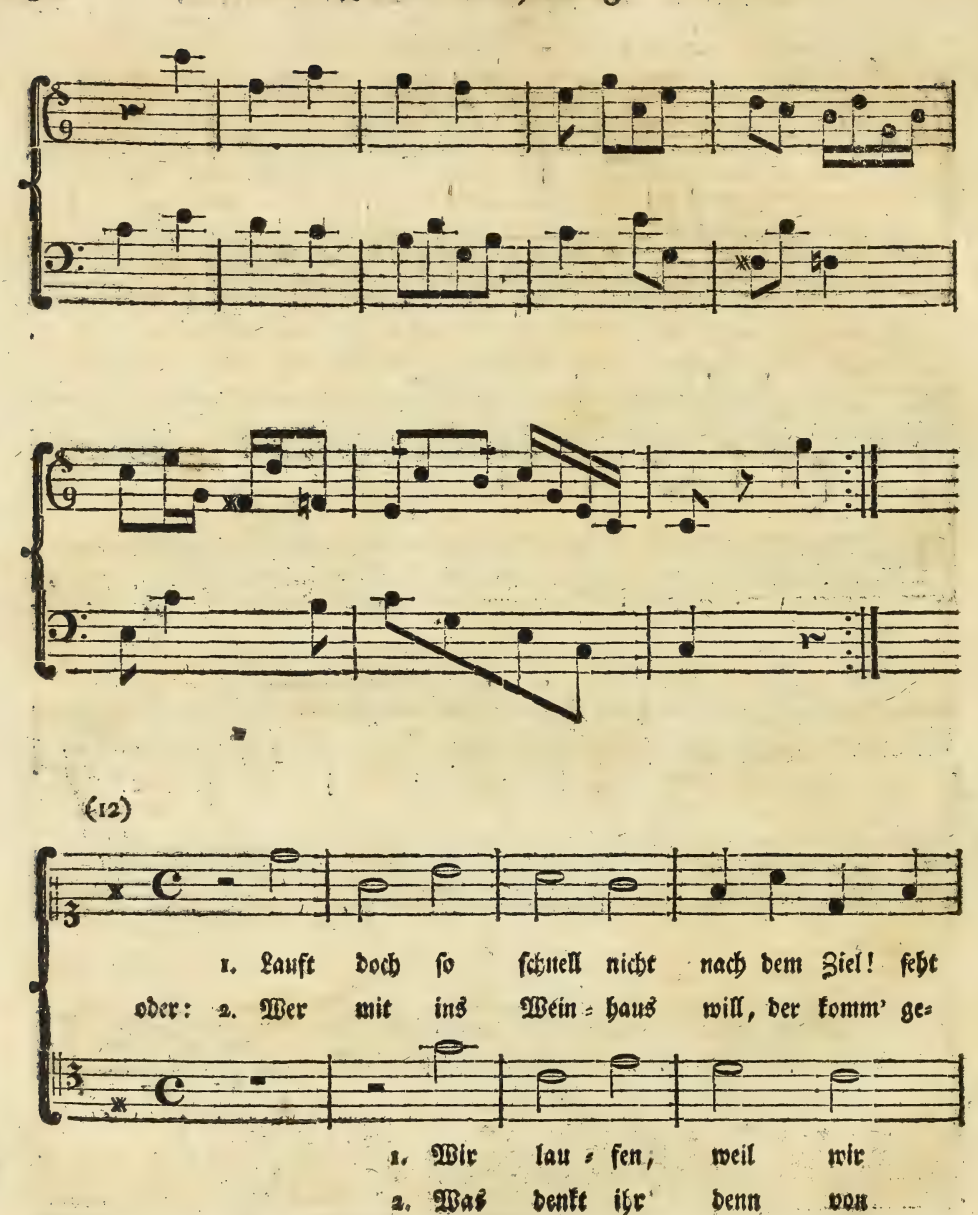
Zweyte Art von Auflösung.

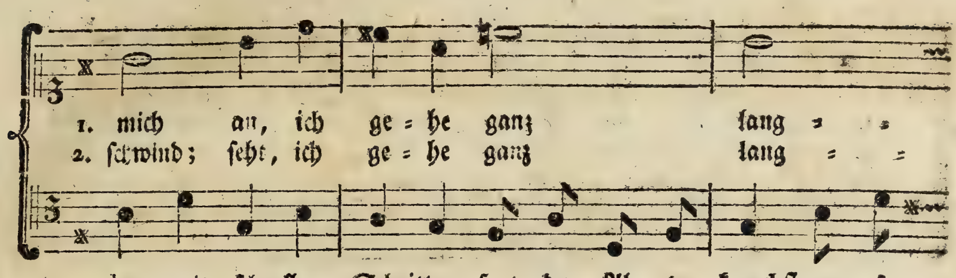


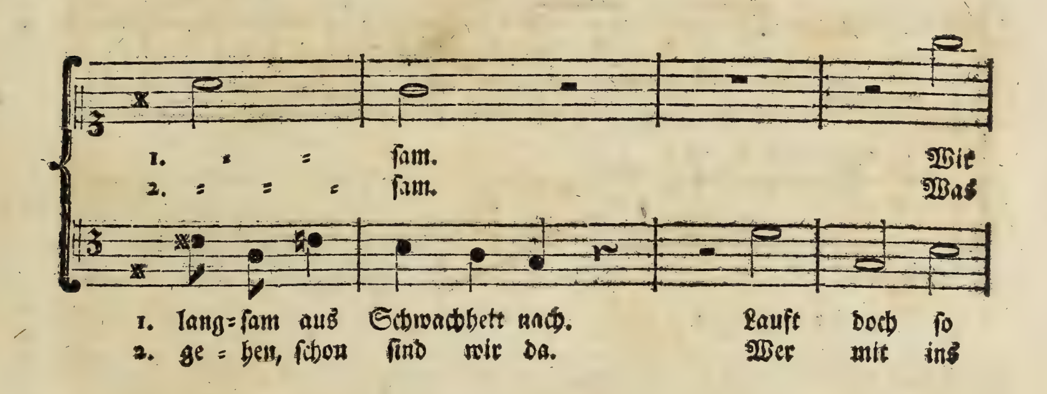

tr
tr
Dal Segno.
Vom Herrn Carl Fasch. (7)

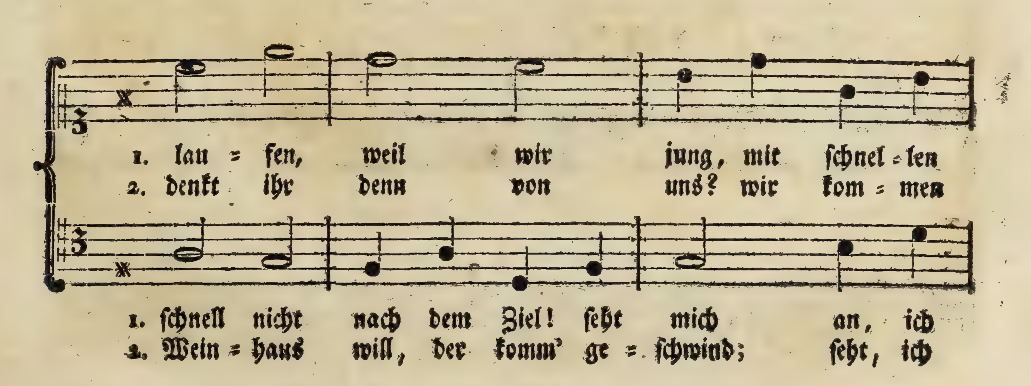

C. F. (8)
C. F. (9)


(10)
(11)

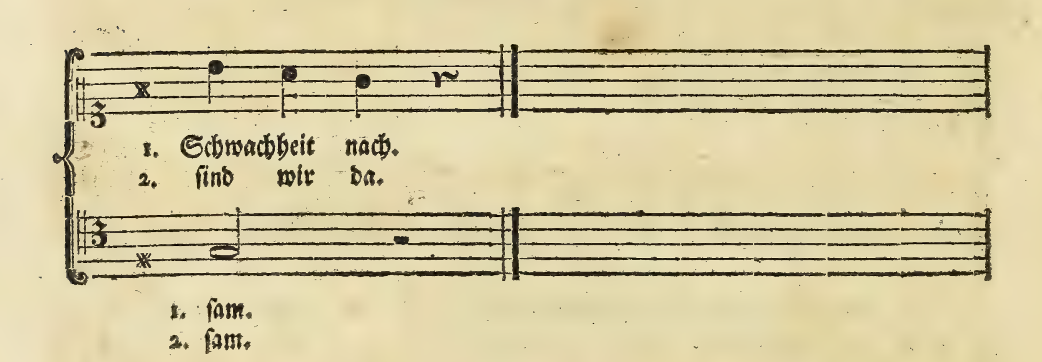

(12)
1. Lauft doch so schnell nicht nach dem Ziel! seht
oder: 2. Wer mit ins Wein = haus will, der komm' ge=
1. Wir lau = fen, weil wir
2. Was denkt ihr denn von


1. mich an, ich ge = he ganz lang = =
2. schwind; seht, ich ge = he ganz lang = =
1. jung, mit schnellen Schritten fort; du Al = ter kreuchst nur so
2. uns? wir kommen euch wohl nach; denn seht nur hier, wie wir

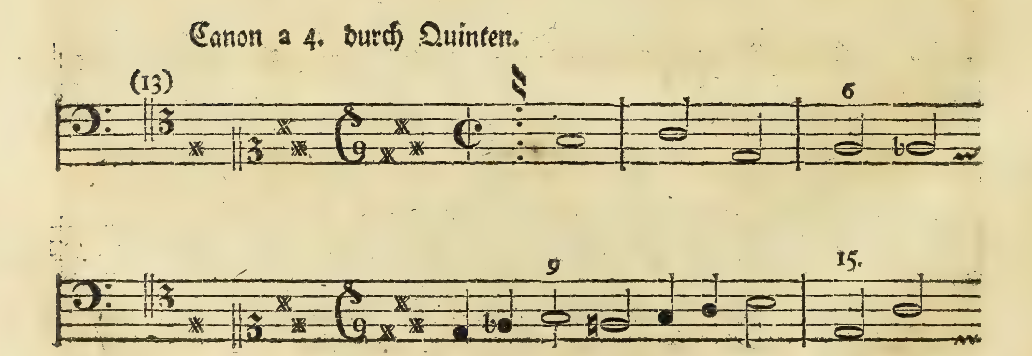

1. = = sam. Wie
2. = = = sam. Was
1. lang=sam aus Schwachheit nach. Lauft doch so
2. ge = hen, schon sind wir da. Wer mit ins

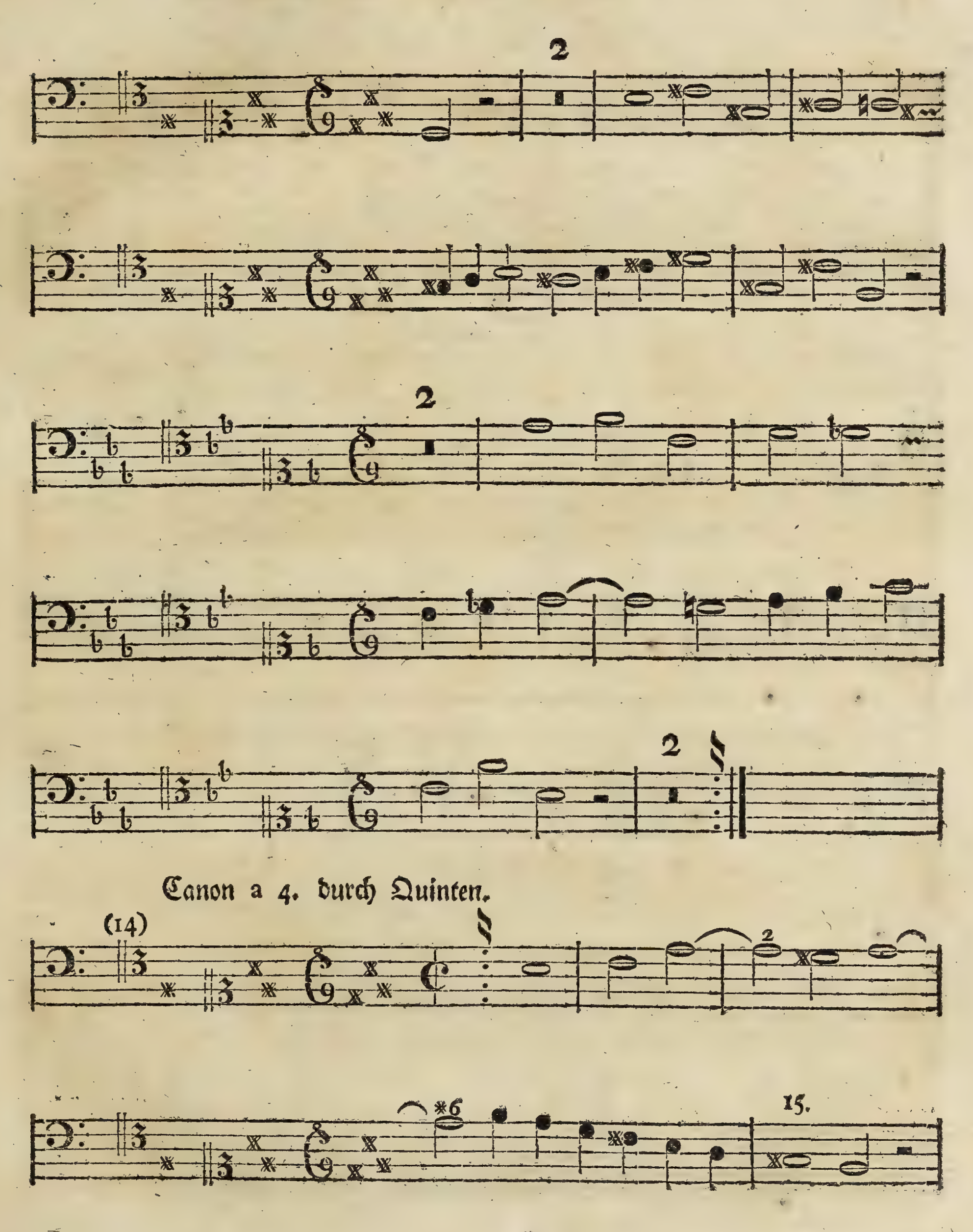

1. lau = fen, weil wir jung, mit schnel = len
2. denkt ihr denn von uns? wir kom = men
1. schnell nicht nach dem Ziel! seht mich an, ich
2. Wein = haus will, der komm' ge = schwind; seht, ich

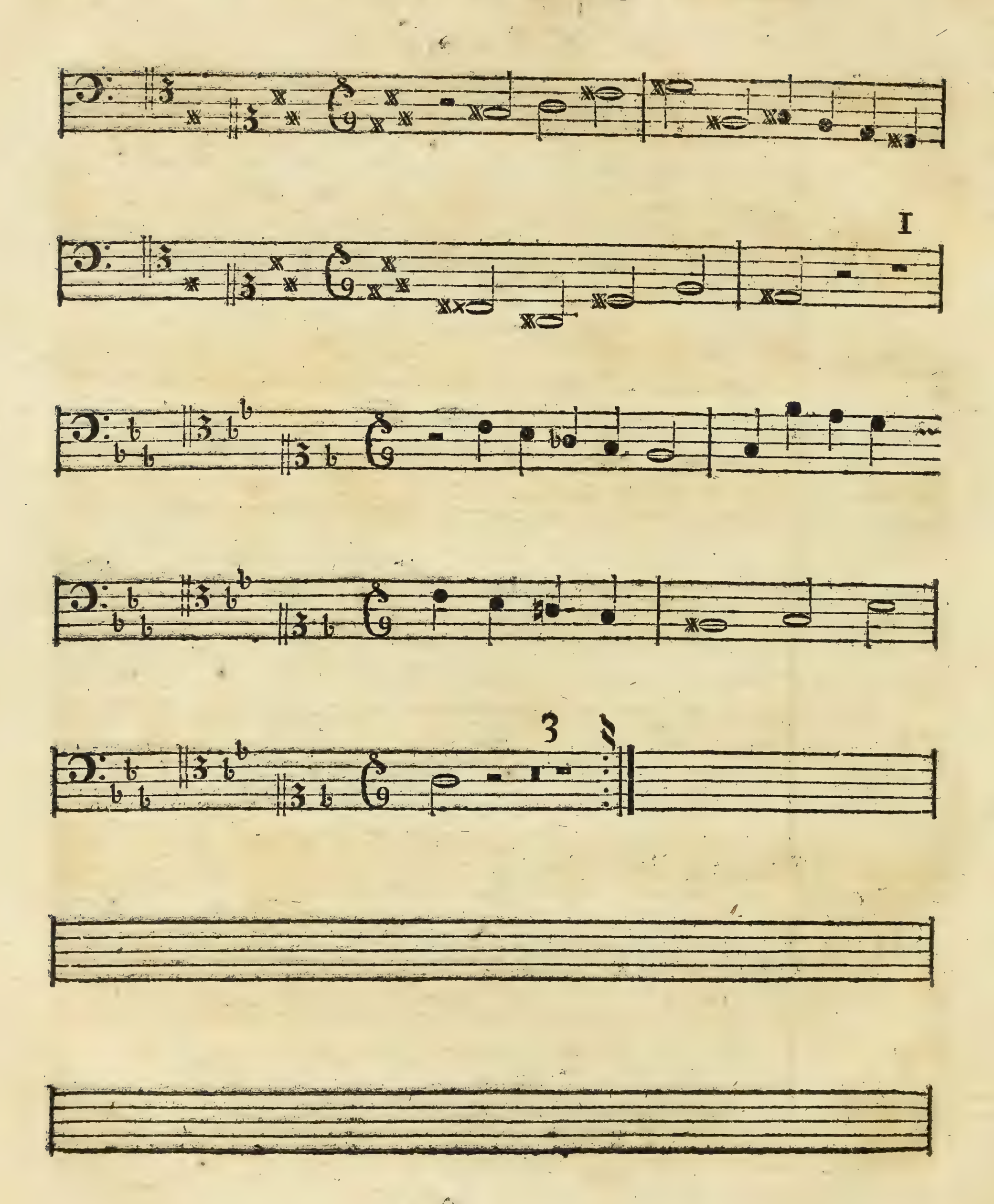




Canon a 4. durch Quinten.



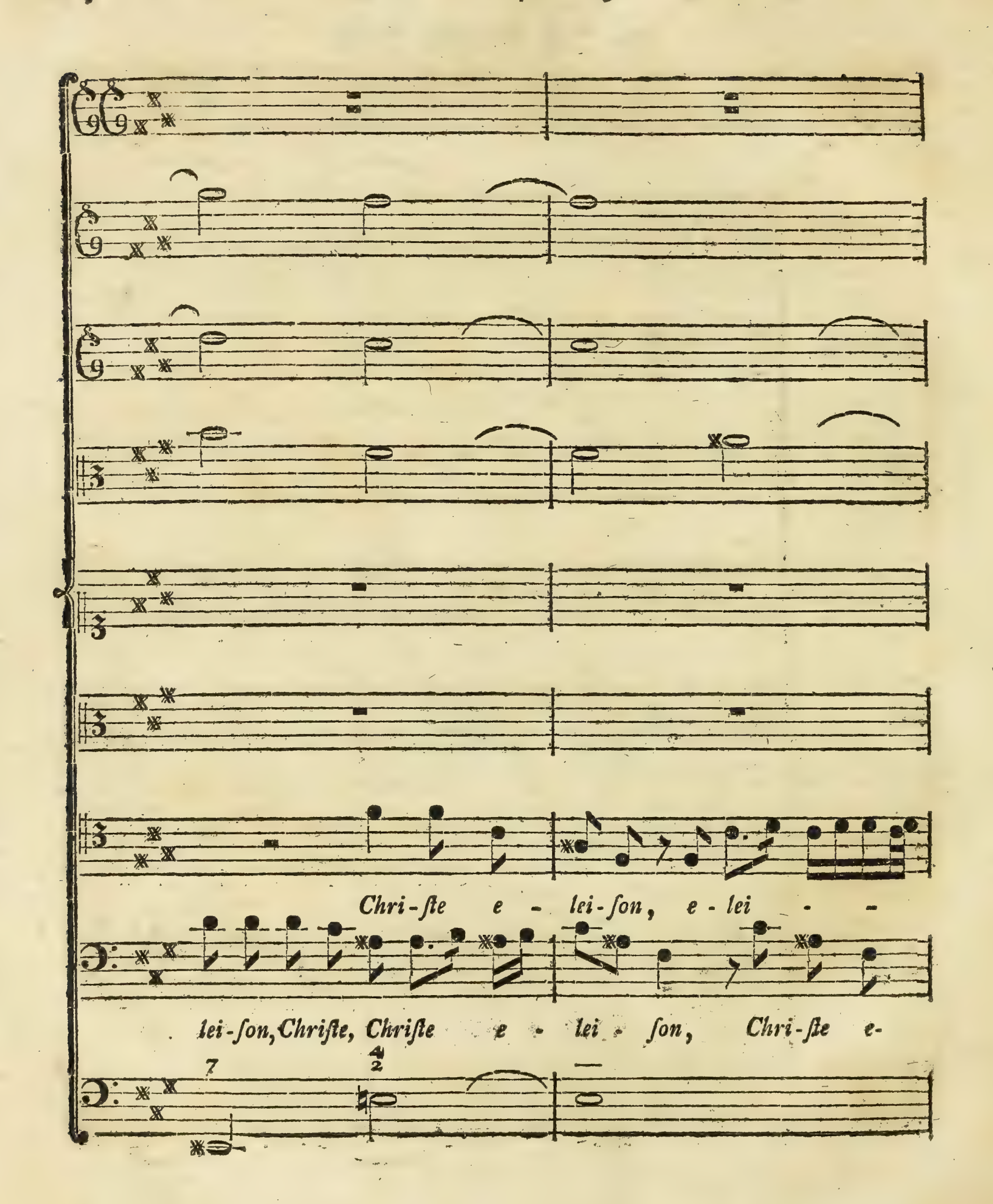

2
2
2
Canon a 4. durch Quinten.
(14)
2
*6
15.

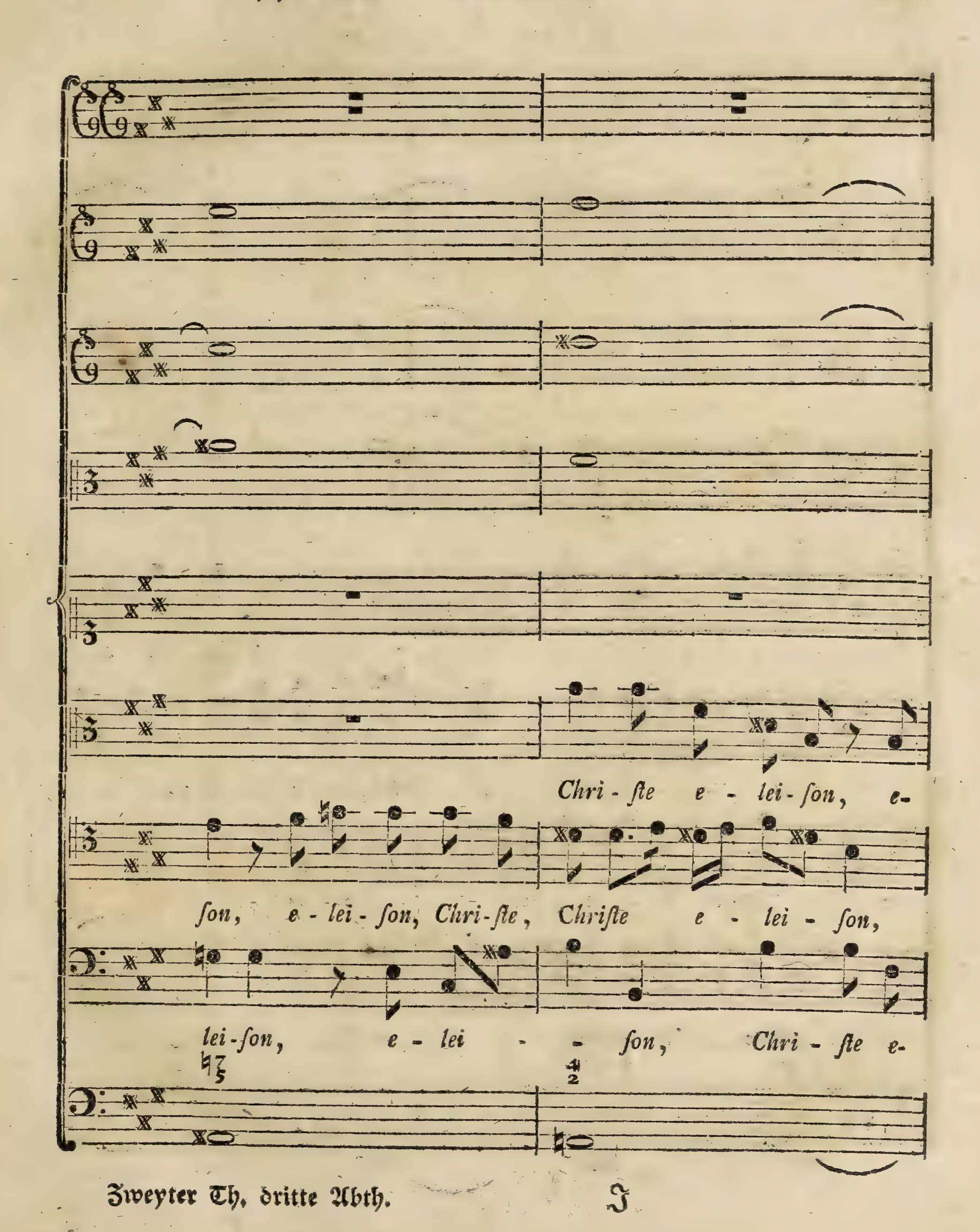


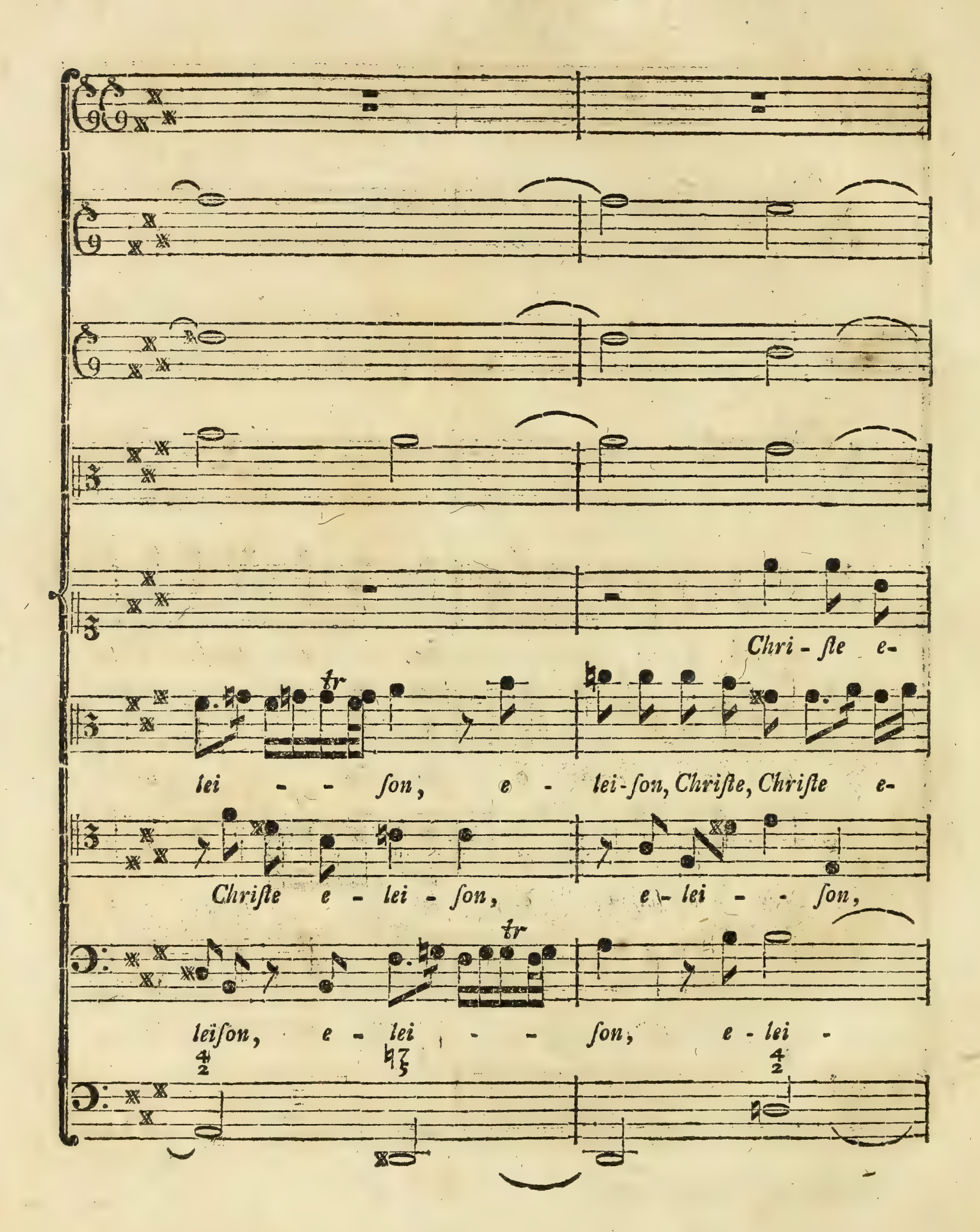
I
3

Von Joh. Sebastian Bach.




Chri-ste e - lei-son, e-lei - -
lei-son, Christe, Christe e - lei - son, Chri-ste e-
7
4
2


Chri - ste e - lei - son, e-
son, e - lei - son, Chri - ste, Christe e - lei - son,
lei - son, e - lei - - son, Chri - ste e-

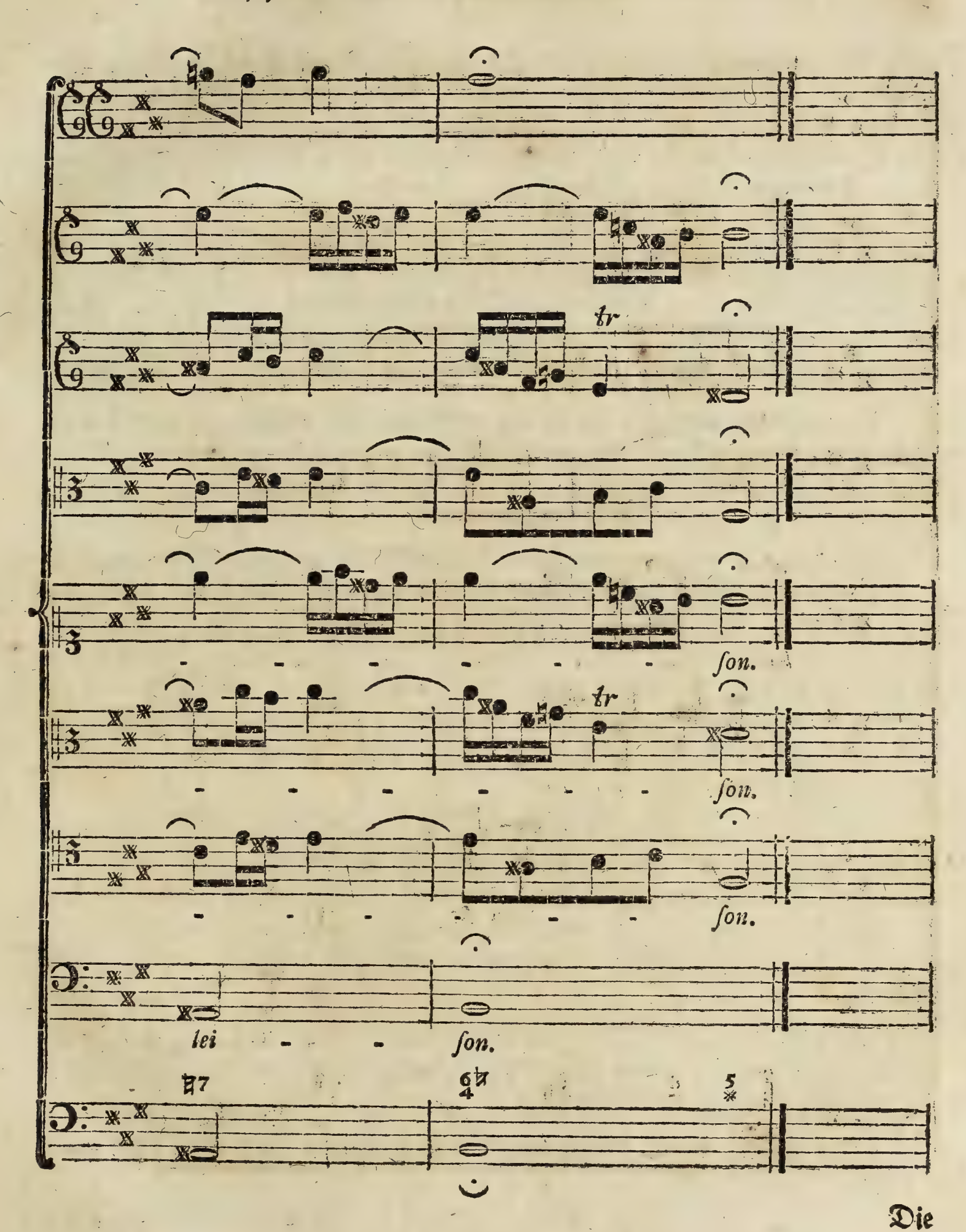

Chri - ste e-
lei - - son, e - lei-son, Christe, Christe e-
Christe e - lei - son, e - lei - - son,
leison, e - lei - - son, e - lei -


lei-son, e-lei - - son, e - lei-son, Christe,
lei - son, Christe e - lei - son, e - lei-
Chri - ste e - leison, e - lei - - son, e-
- - son, Chri - ste, Chri - ste e-


Christe e - lei - son, Christe e - lei - son,
tr
- son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - -
lei - - - son, Chri - ste,
lei-son, Chri - ste e-leison, e - - lei - son,
tr


e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e-
son, e - lei - - - son,
Chri - ste e - leison, Chri - ste e - lei-son,
e - lei - - son,


lei
Chri - ſte e - lei
Chri - ſte e - lei
Chri - ſte e-


son.
son.
son.
lei - - son.
♮7
6♭
4
5
✻

Die hier wenigen gegebenen Muster von verschiedenen Arten der Canons habe ich hauptsächlich als einen Beweis hergesetzt, daß die größten Meister sich immer gelegentlich damit abgegeben haben; es giebt aber nicht nur mehrere Arten, sondern es können noch immer neue erfunden werden: wie z. B. der bey (5) von dem Herrn Capellmeister Bach in Hamburg.

Der Canon, den mir Herr Bach zugeschickt hat, war mir ganz neu; und ob er gleich beym ersten Anblick sehr leicht zu seyn scheint, so wird man doch die Schwierigkeiten, besonders in den Tacten wo die Diminution anfängt, bald gewahr. Mein Freund, der Herr Fasch, fand auch so viel Vergnügen daran, daß Er den 7. 8. und 9ten Canon von eben der Art glücklich nachmachte, und mir gütigst mittheilte.

Der eilfte von nemlicher Art ist von mir; auch der zwölfte mit einer kleinen Abänderung mit zweyerley untergelegten Texten, wovon der eine Text eine Beziehung auf die langsame Bewegung (Augmentatio) und geschwindere (Diminutio) enthält.

Der sechste ist mir auch vom Herrn Bach in Hamburg unaufgelöst mitgetheilt worden; die erste Auflösung welche ich versuchte, war völlig nach des Herrn Bachs Sinn getroffen. Ich machte nachdem einen zweyten Versuch, bemerkte aber, daß der reine Satz nicht völlig beybehalten wurde. Hierüber befragte ich den Herrn Bach: Ob diese Fehler, um der Kunst willen, sich entschuldigen ließen, worauf Er mir seine Meynung schriftlich dieserwegen zuschickte. Weil nun in diesem Bescheid über den reinen Satz sehr viel nützliches gesagt wird, so will ich ihn, Wort zu Wort, hieher setzen.

„Ich wiederhole nochmals mein Bravo über ihre Auflösung meines Canons. Nur sage ich ihnen, mit ihrer Erlaubniß, vom neunten bis zum zwölften Tact inclusive ist viel Freyheit, welche ich nie wagen werde. Unmögliche Sachen konnten sie nicht möglich machen. Ich mag, wenn es seyn kann, gerne die Reinigkeit bey aller Kunst beybehalten wissen, und nächst dem auf einen guten Gesang und Modulation sehen.„

„Die beyden e in der Ober- und Unterstimme im neunten Tacte, und die im zehnten Tacte darauf folgenden gis in beyden Stimmen verliehren das Leere der Octaven durch die Sechszehntheilpause nicht.„

„Im eilften Tacte klingt das cis und darauf folgende h leer und widrig.„

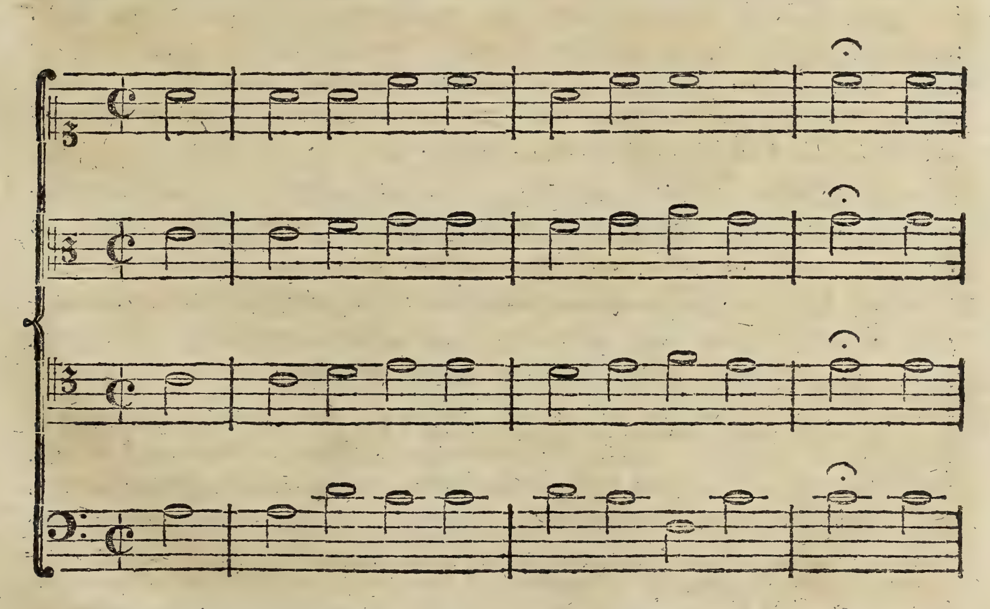
„Die

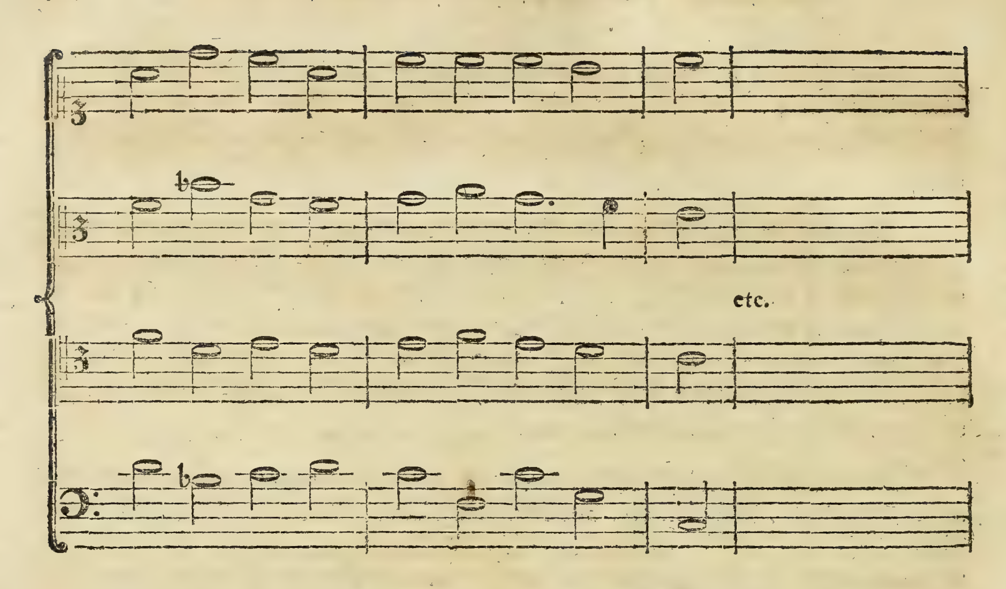
„Die anticipirte Resolution der Quarte major im zwölften Tacte ist nichts ungewöhnliches.„

„Im neunzehnten und zwanzigsten Tacte sind das d und dis sich zuwieder.„

Die zwey von mir folgende vierstimmige Canons, als, der dreyzehnte und vierzehnte durch Oberquinten, können sehr leicht für pedantische Künsteleyen angesehen werden, allein das vom Joh. Seb. Bach darauf folgende Kyrie wird den Nutzen solcher Arbeit deutlich zu erkennen geben. Außerdem ist dies Kyrie ganz verschieden, gegen alle vorhergewesene Kirchenmusik, weil man gemeiniglich immer in dem so genannten schweren Styl geschrieben, in welchem gar keine Verwechslungen der dissonirenden Accorde Statt fanden.

In den ganz alten Zeiten der griechischen Kirche, wo man noch Ueberbleibsel aufzuweisen hat, bedienten sich damaliger Zeit nicht einmal die Componisten der Verwechslungen, welche aus dem consonirenden Dreyklang entstehen, als z. B. des Sextenaccordes, wie beystehendes Exempel vom Anfange eines Psalms darzeiget, worinnen nur lauter Fortschreitungen perfecter Dreyklänge vorkommen.





Daß diese Composition von vielen hundert Jahren herrühren müsse, konnte ich daraus schließen, weil ich Mühe hatte die Noten zu dechiffriren, denn z. B. wenn eine ganze Tactnote d im Baß seyn sollte, die nach unserer Art auf der mittelsten Linie im Notensystem steht, so waren daselbst statt einer Note zwey ganze Tactnoten, die eine einen Grad tiefer auf c, und die andere auf e übereinander; mit den Pausen hatte ich auch Mühe es zu errathen.

Ihro Königl. Hoheit meine Allergnädigste Prinzeßinn haben diese Kirchenmusiken in Stimmen auf fein Pergament geschrieben aus Rußland erhalten, in Höchst Deren Musikvorrath dieselben aufgehoben sind.

Von eben der Art, mit Eintreten der nacheinander folgenden Stimmen in der Oberquinte, befindet sich auch ein Tutti vom seel. verstorbenen Capellmeister Graun in einer seiner Paßionsmusiken, die ich aber selbst nicht besitze.

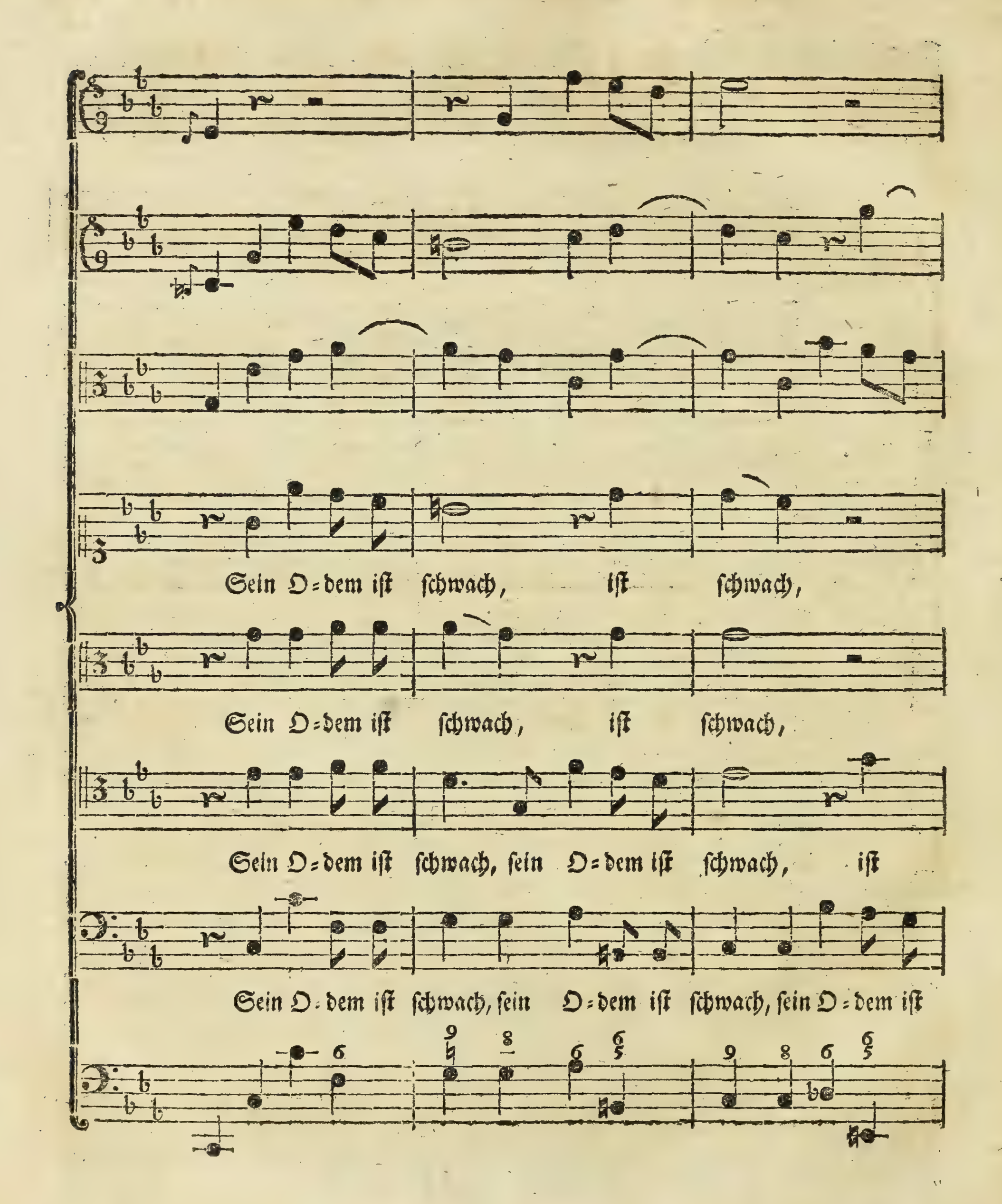
Obgleich zuweilen ein allzukünstlicher Satz der schönen Melodie, dem Ausdruck der Empfindungen, und so gar der richtigen Declamation hinderlich seyn kann: so muß doch der Componist in diesen Schwierigkeiten wohl geübt seyn; denn selten wird irgend einem Künstler auch ein leichtes Werk der Kunst meisterhaft gelingen, wenn er nicht vorher in den schweren und mühsamen Uebungen eine merkliche Fertigkeit erlangt hat.

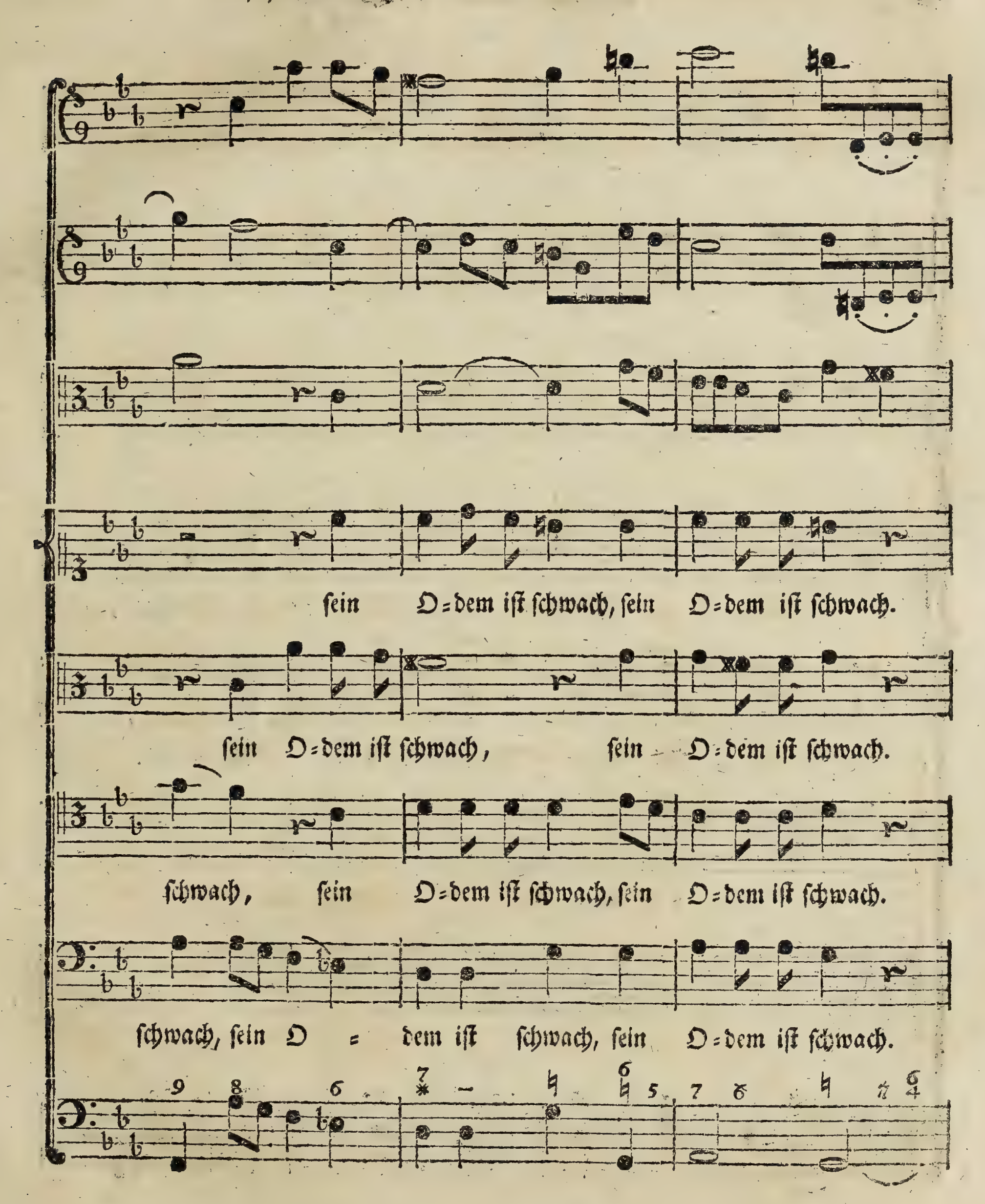
Fort-

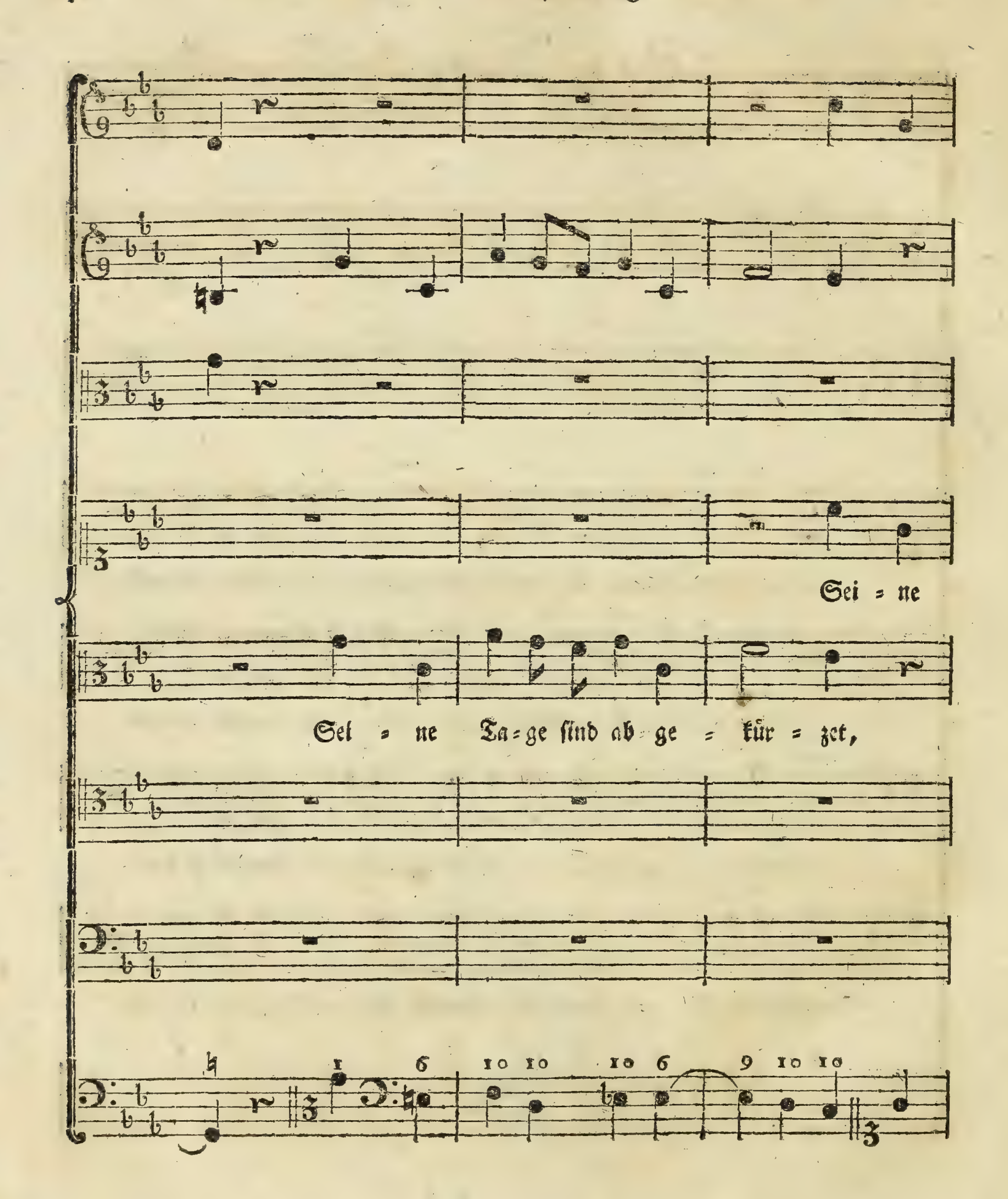
Fortsetzung des im ersten Theil pag. 226. angeführten Anfanges der Ramlerischen Cantate vom Tode Jesu, von der Composition Ihro Königl. Hoheit der Prinzessinn Amalia von Preußen. *)

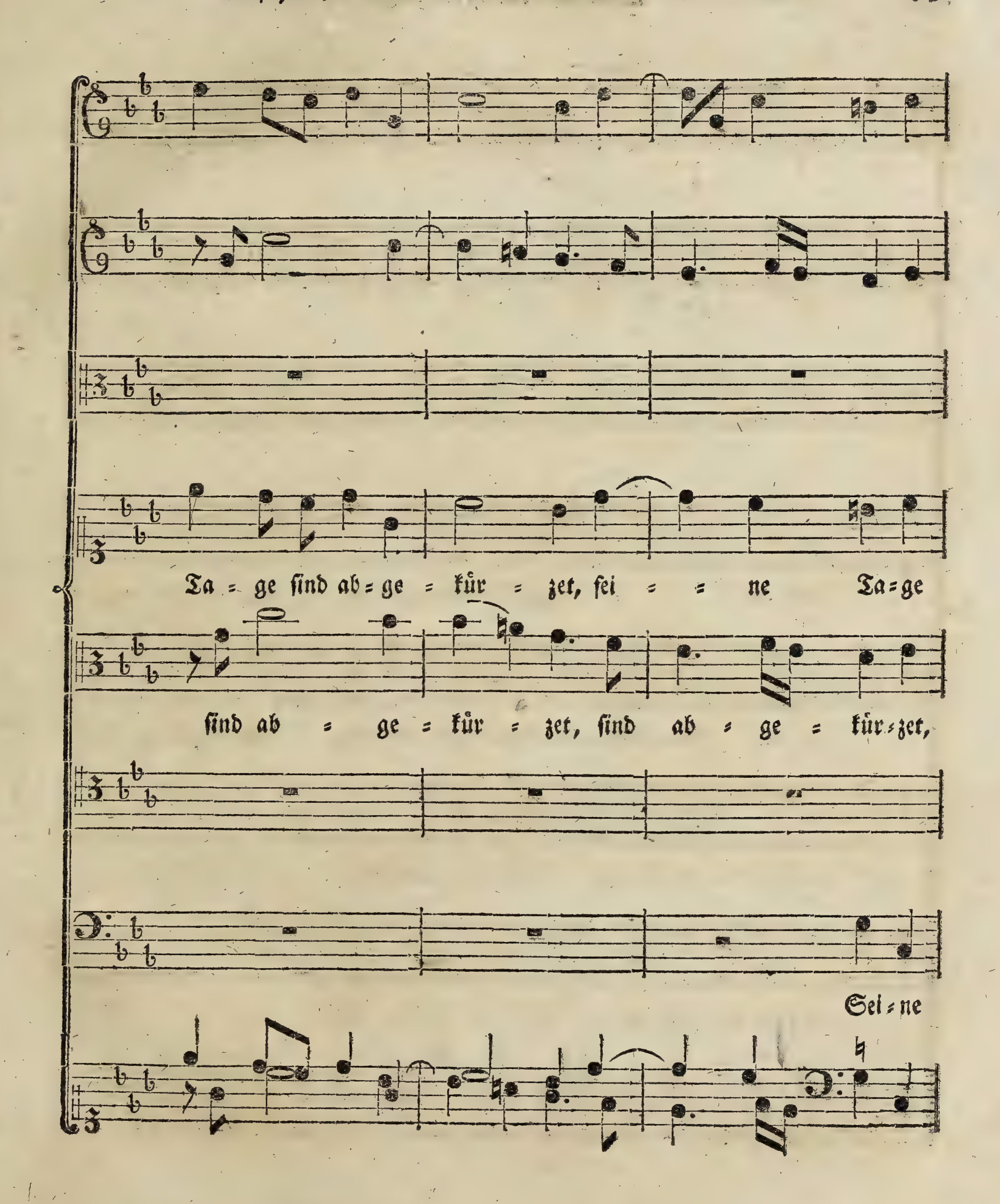


*) Von diesem Stücke schreibt der Dreßdnische Capellmeister Naumann in einem Briefe an den Herausgeber: Hier erfolgt das vortreffliche Stück von der Arbeit Sr. Königl. Hoheit, es verdient daß es bekannt wird, indem es der Durchlauchtigsten Verfasserinn Ehre macht, und manchen Componisten von Profession beschämt.


Sein O=dem ist schwach, ist schwach,
Sein O=dem ist schwach, ist schwach,
Sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist schwach, ist
Sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist

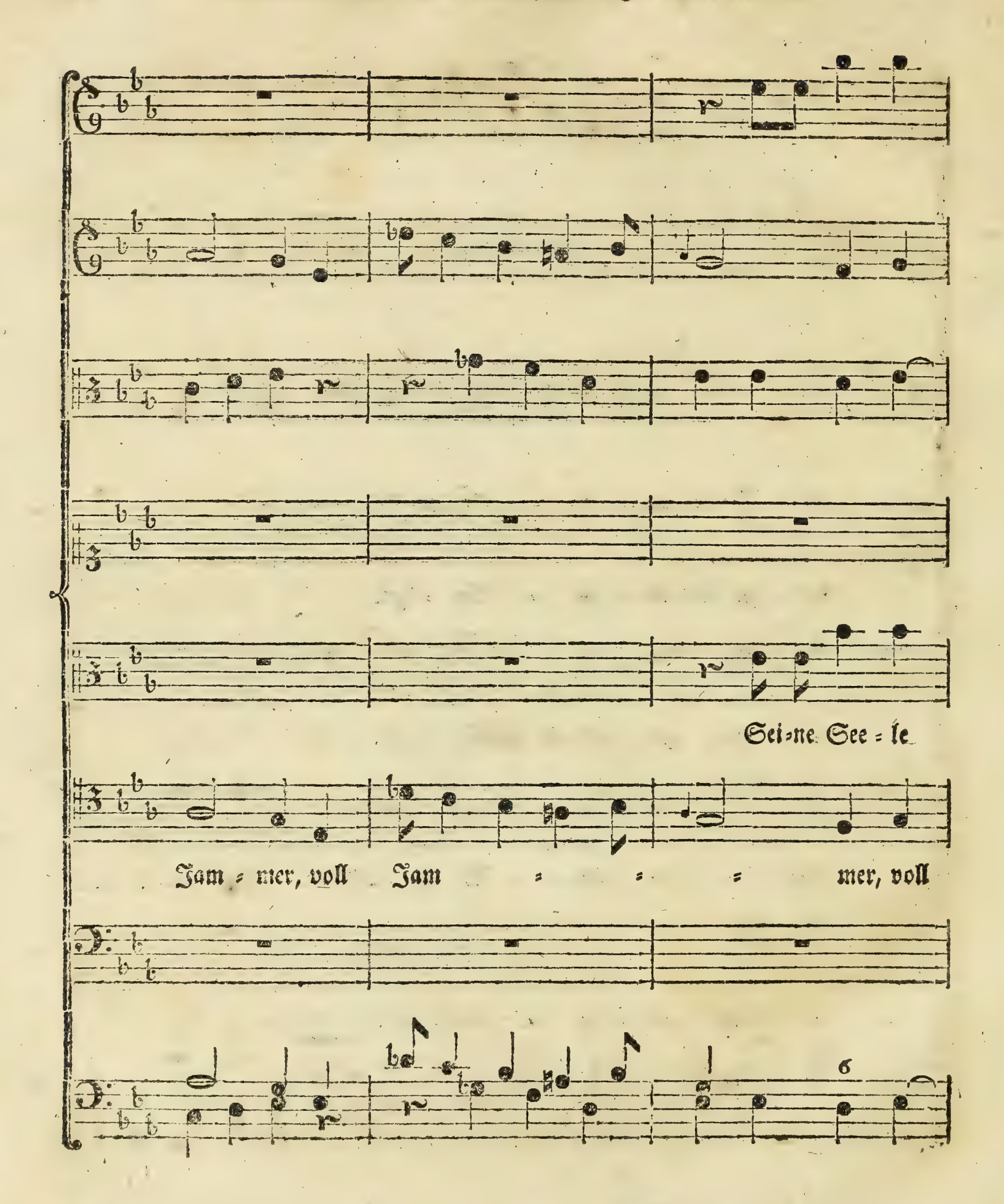

sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist schwach.
sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist schwach.
schwach, sein O=dem ist schwach, sein O=dem ist schwach.
schwach, sein O = dem ist schwach, sein O=dem ist schwach.

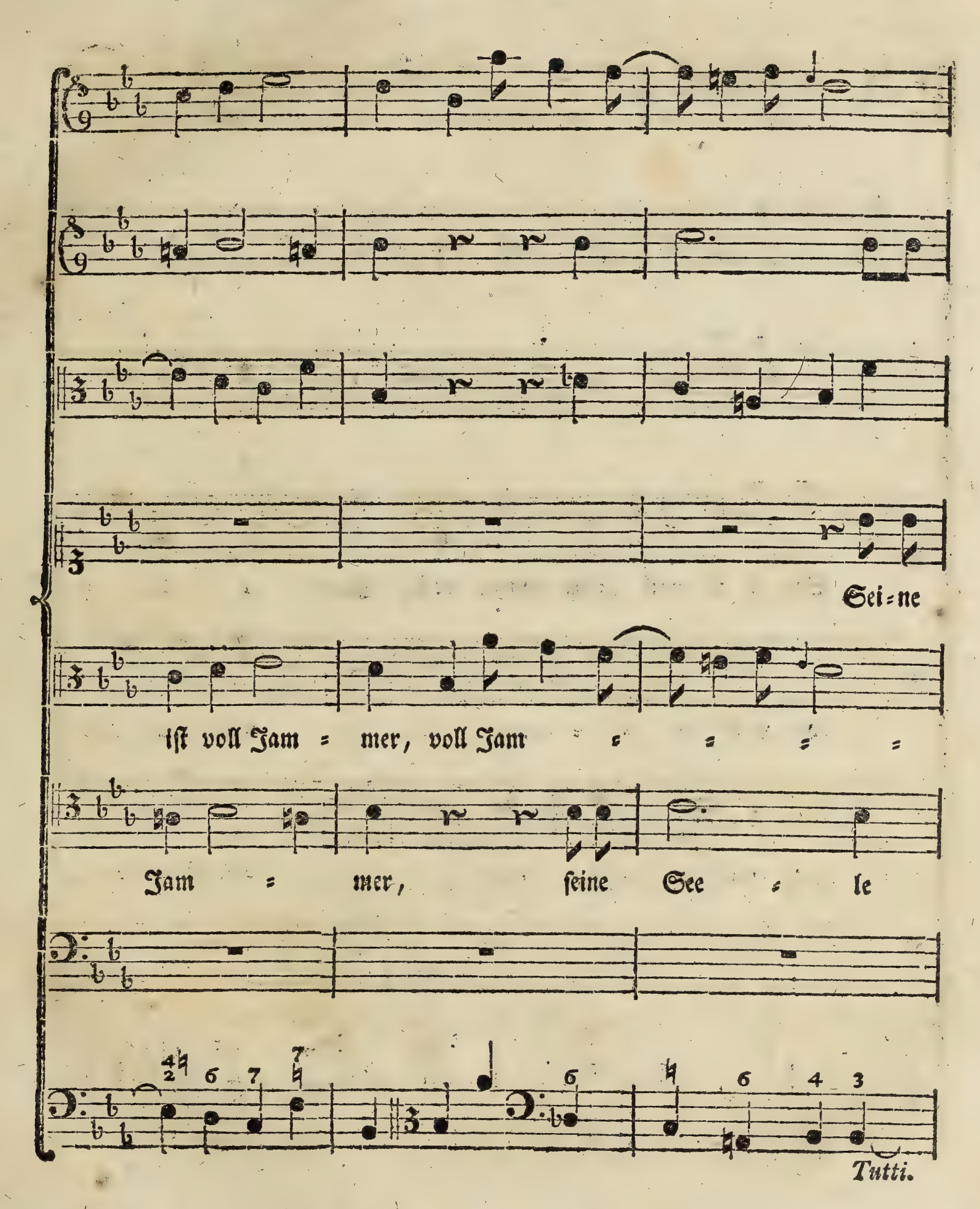

Sei = ne
Sei = ne Ta = ge sind ab = ge = kür = zet,


Ta = ge sind ab = ge = kür = zet, sei = = ne Ta = ge
sind ab = ge = kür = zet, sind ab = ge = kür = zet,
Sei = ne

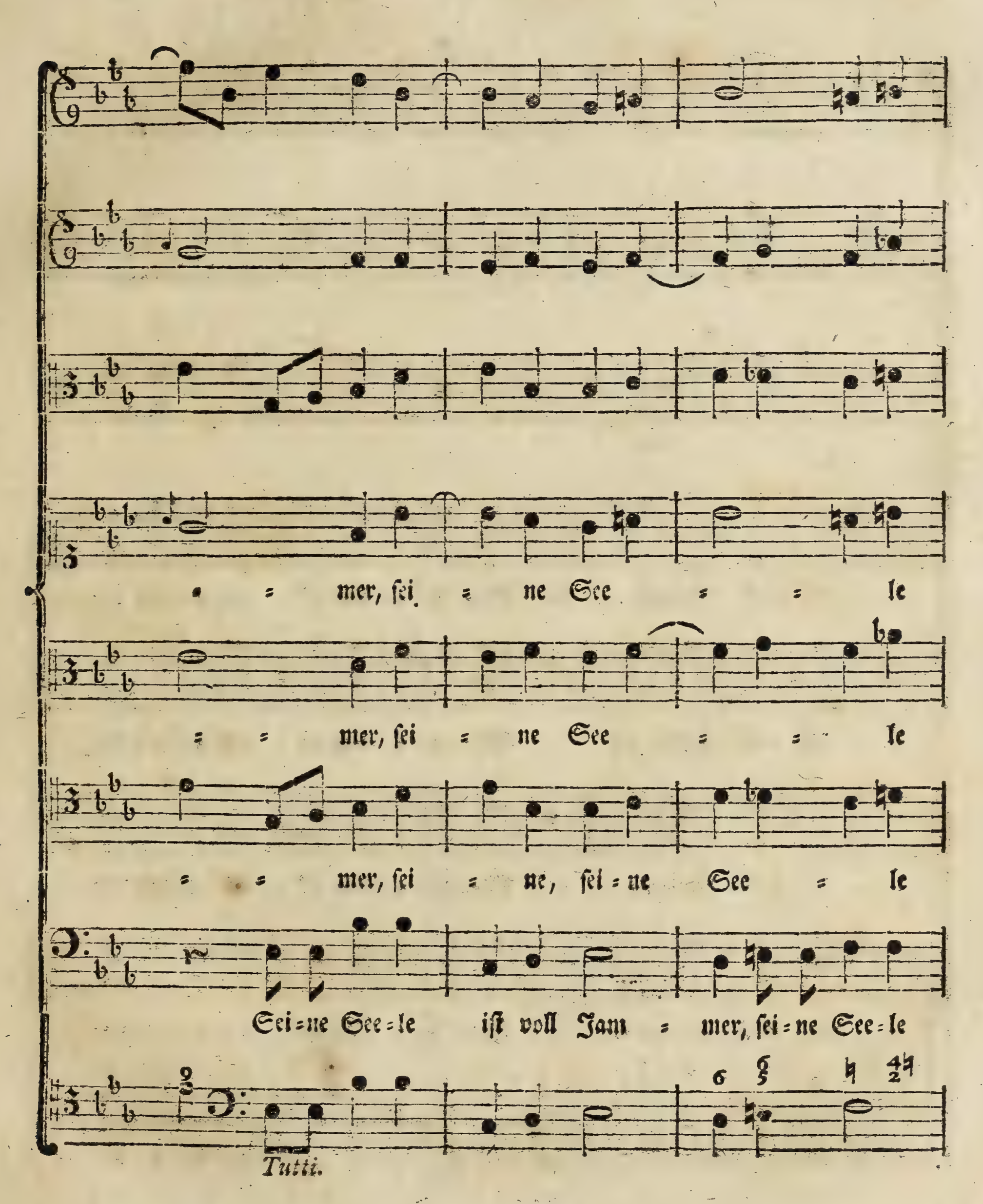

sind ab = = ge = kür = zet, sei = ne Tage sind ab = ge=
sei = ne Ta = ge sind abge = kür = zet, sei = ne Tage sind abgekür=
Sei = ne Tage sind ab = ge=
Ta = ge sind ab = ge = kür = zet, sei = ne Ta = ge

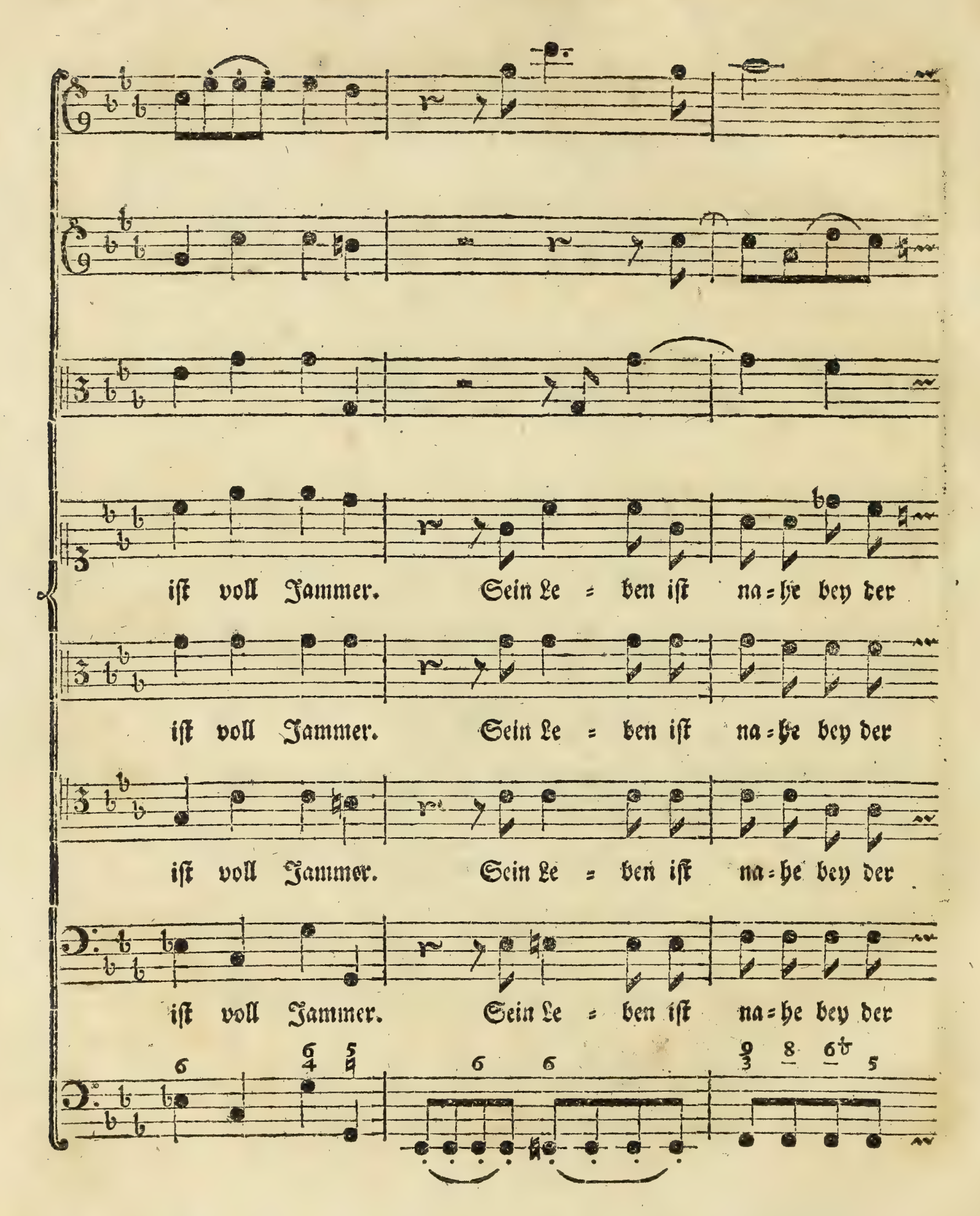

kür = zet, sind ab = ge = kür = zet.
= = zet, ab ge = kür = zet.
kür = zet, ab = ge = kür = zet. Seine See = le ist voll
= sind ab = ge = kür = zet.
2 6 2 6 7 6 3


Sei=ne See = le
Jam = mer, voll Jam = = = mer, voll
6

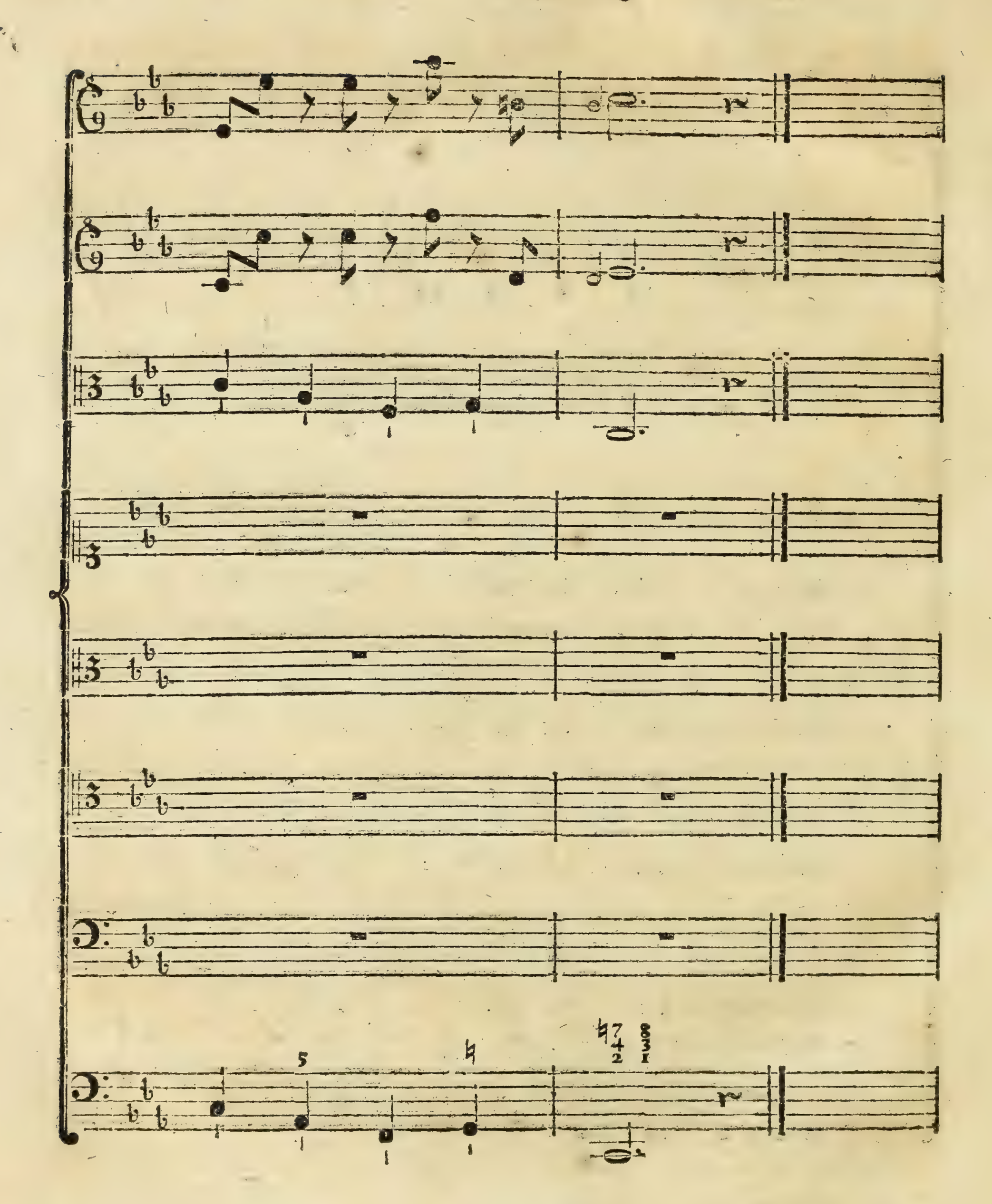

Sei = ne
ist voll Jam = mer, voll Jam = = = =
Jam = mer, seine See = le
Tutti.


See = le ist voll Jam = mer, voll Jam = = =
mer, voll Jam = = mer, voll Jam =
ist voll Jam = = mer, voll Jam =

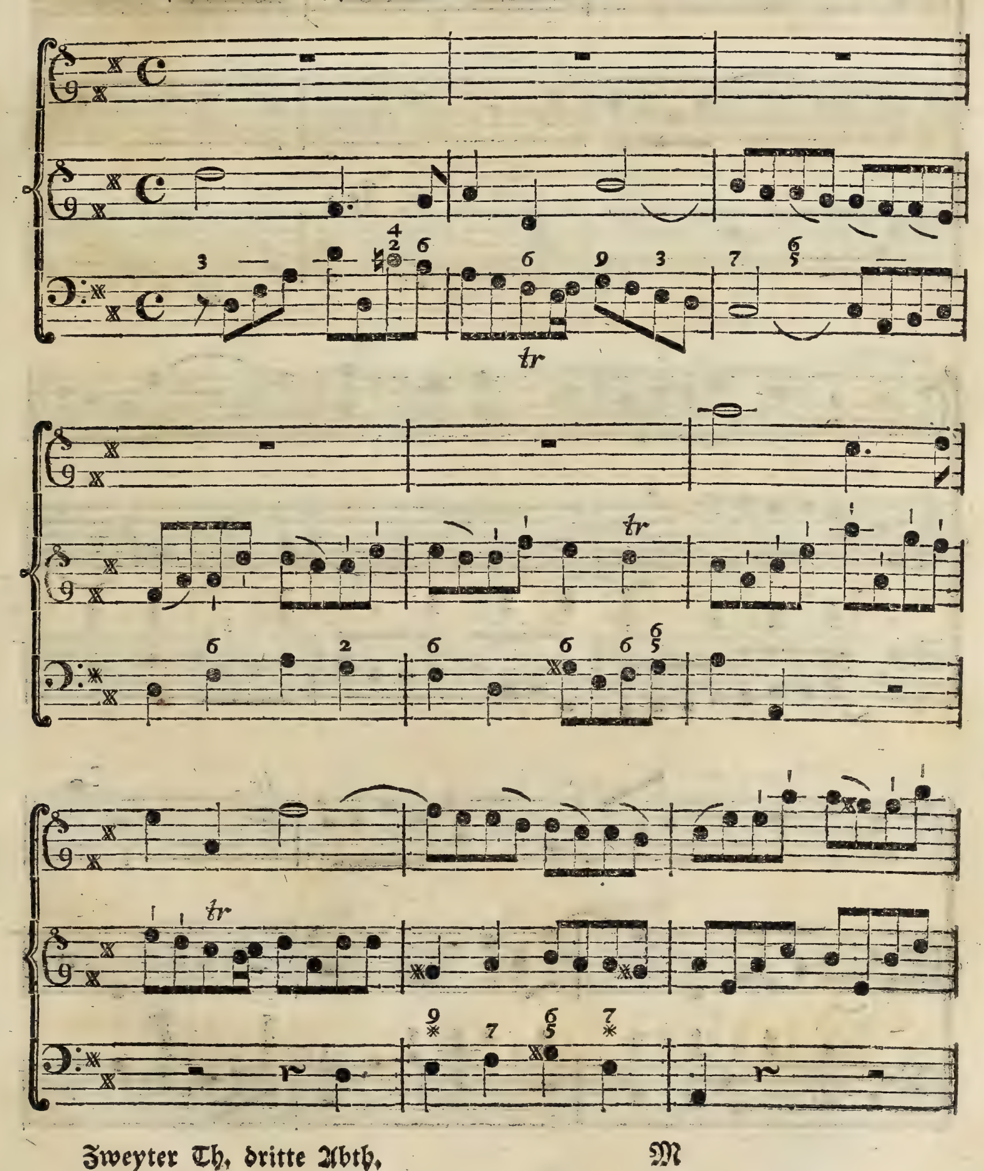

= = mer, sei = ne See = = le
= = mer, sei = ne See = = le
= = mer, sei = ne, sei = ne See = le
Sei = ne See = le ist voll Jam = mer, sei = ne See = le
Tutti.


ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der

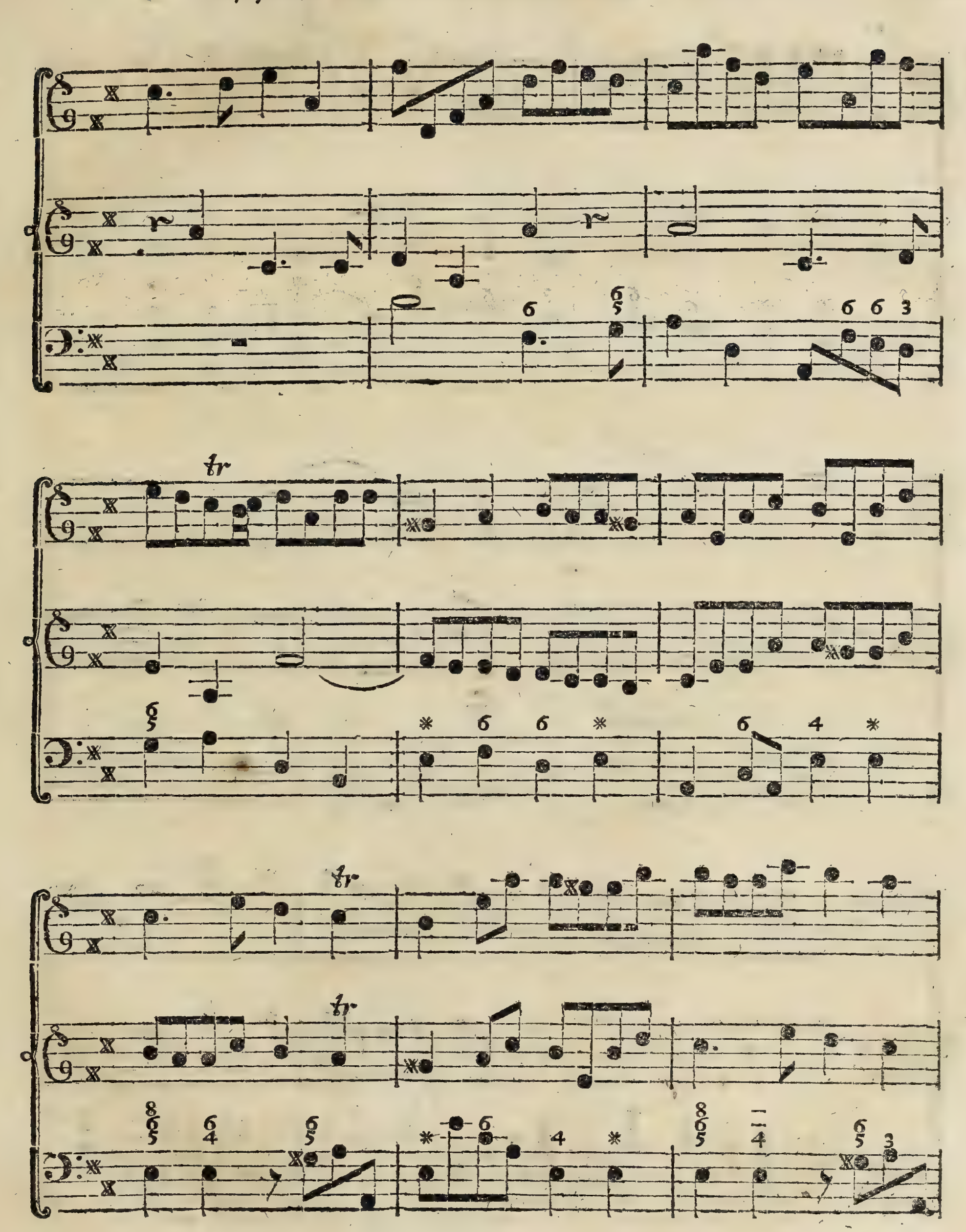

Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.

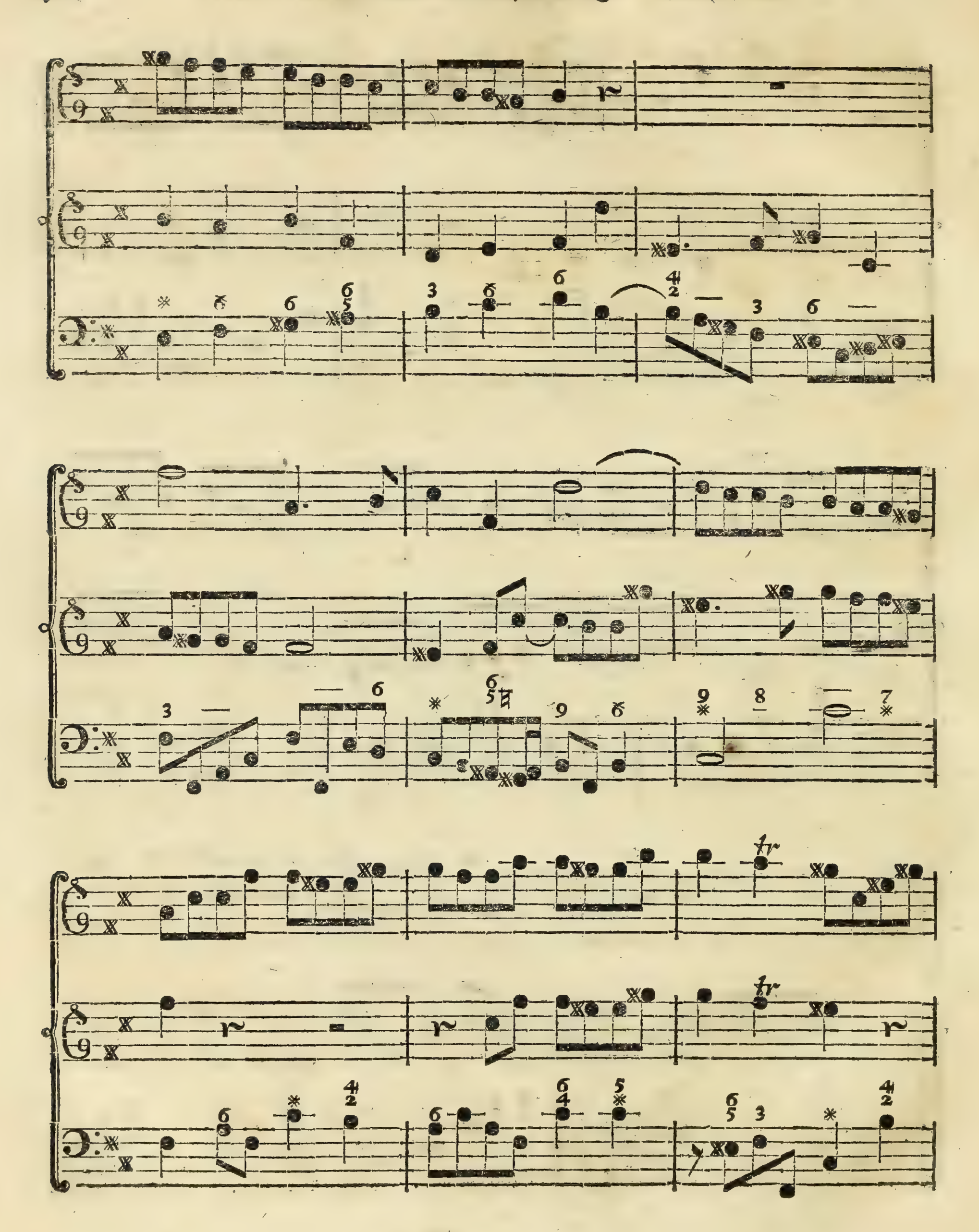

5
♮
♮7
4
2
8
3
1

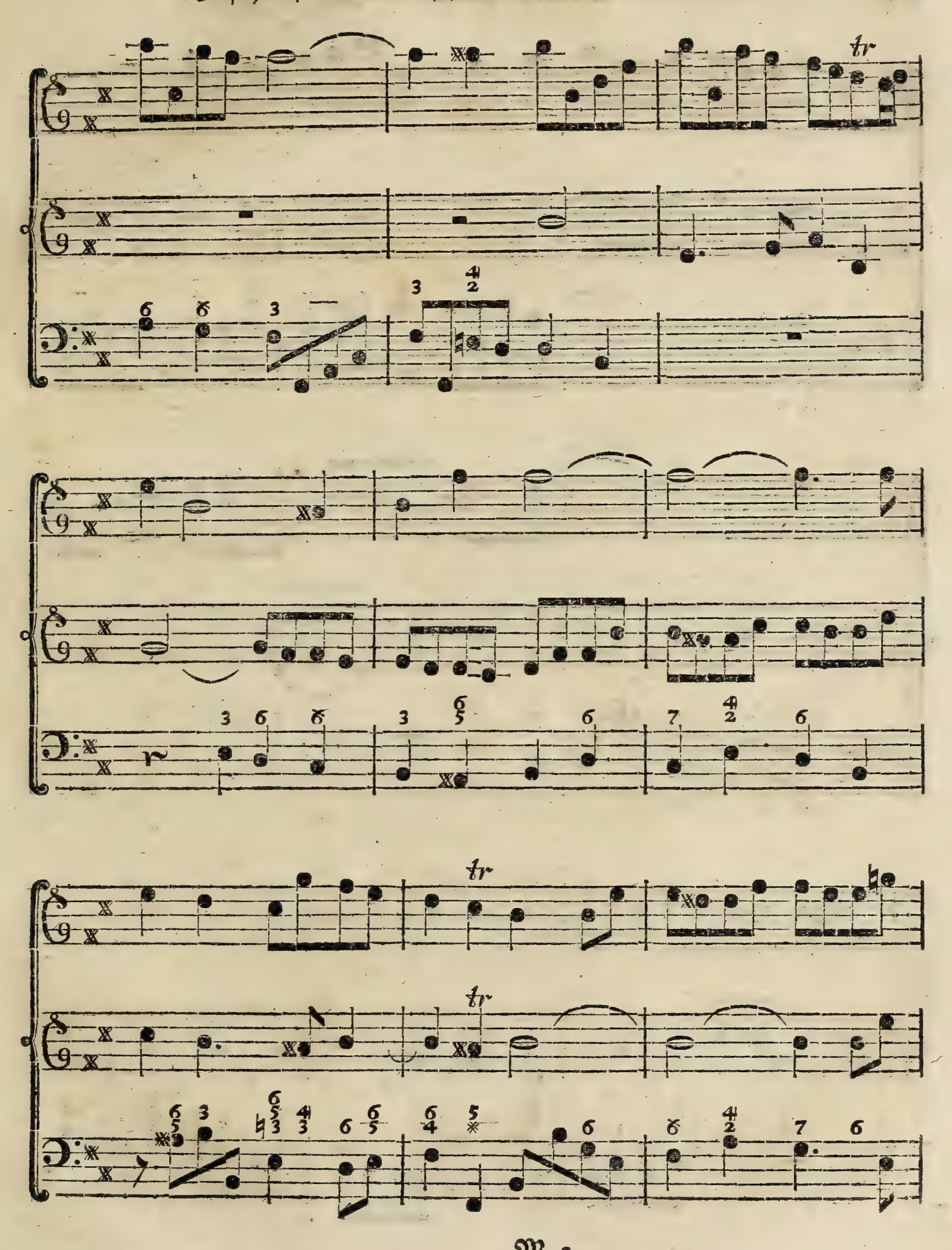
Allegro für zwo Violinen und eine Grundstimme,
componirt von Ihro Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia.

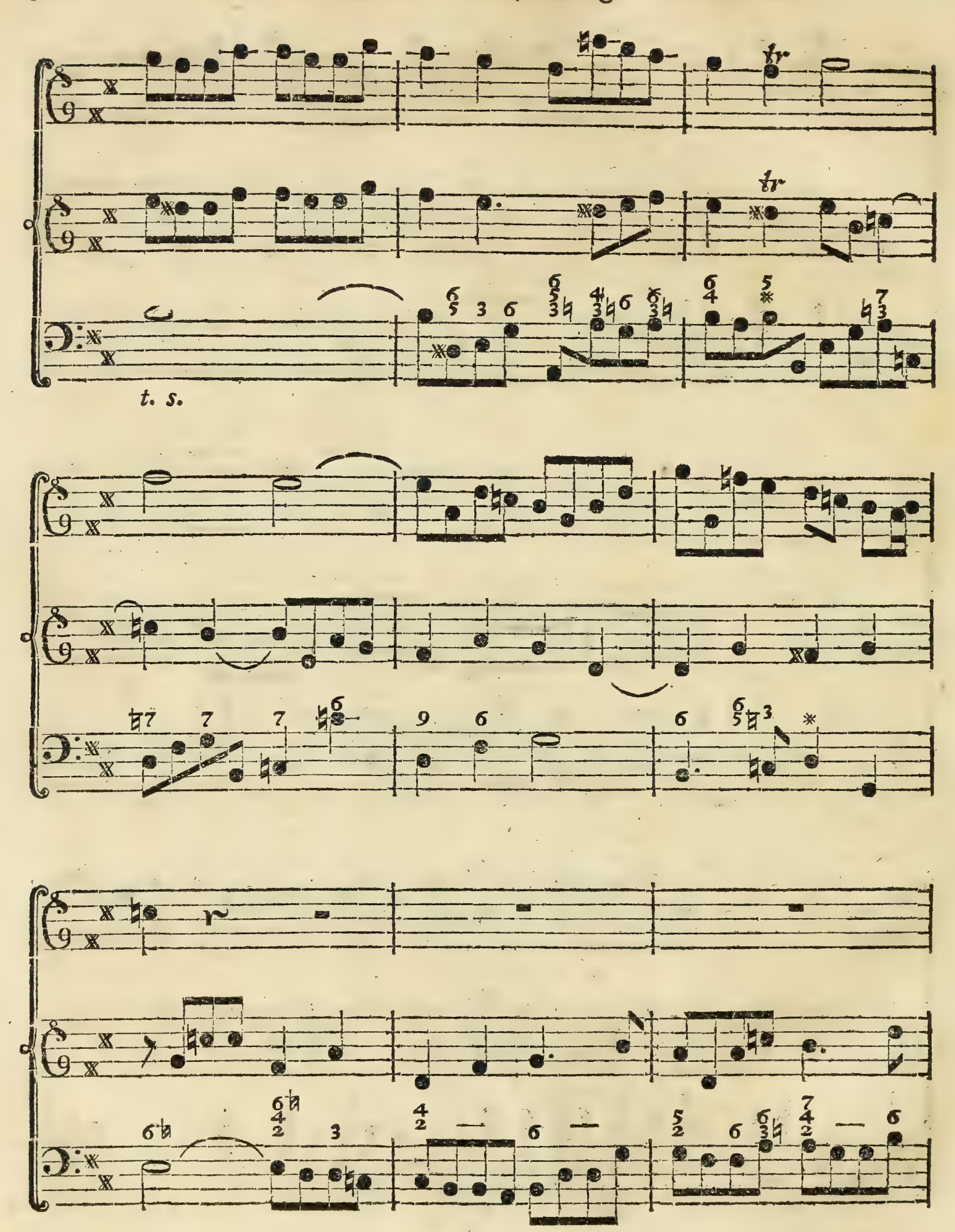


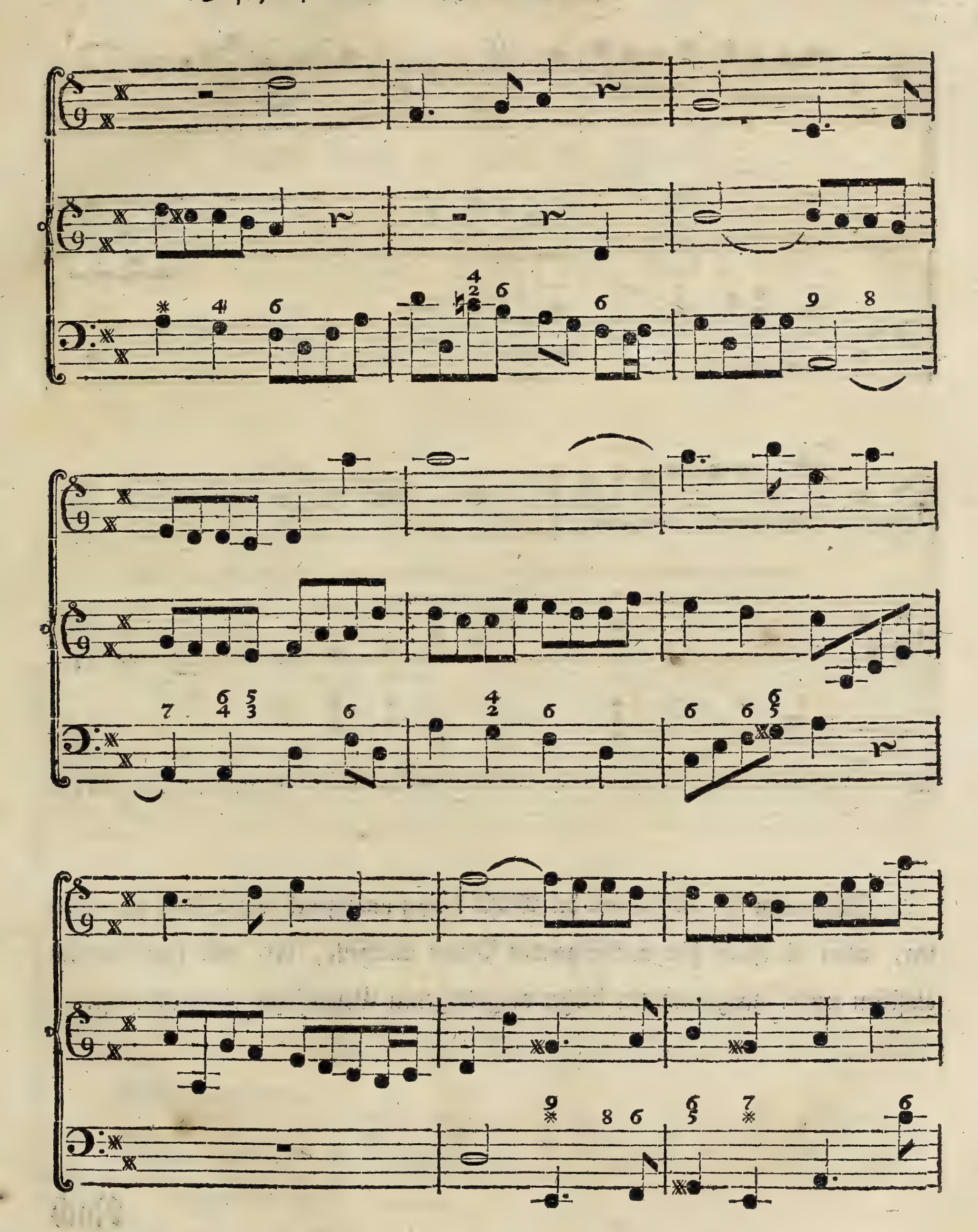

tr
tr
tr
tr

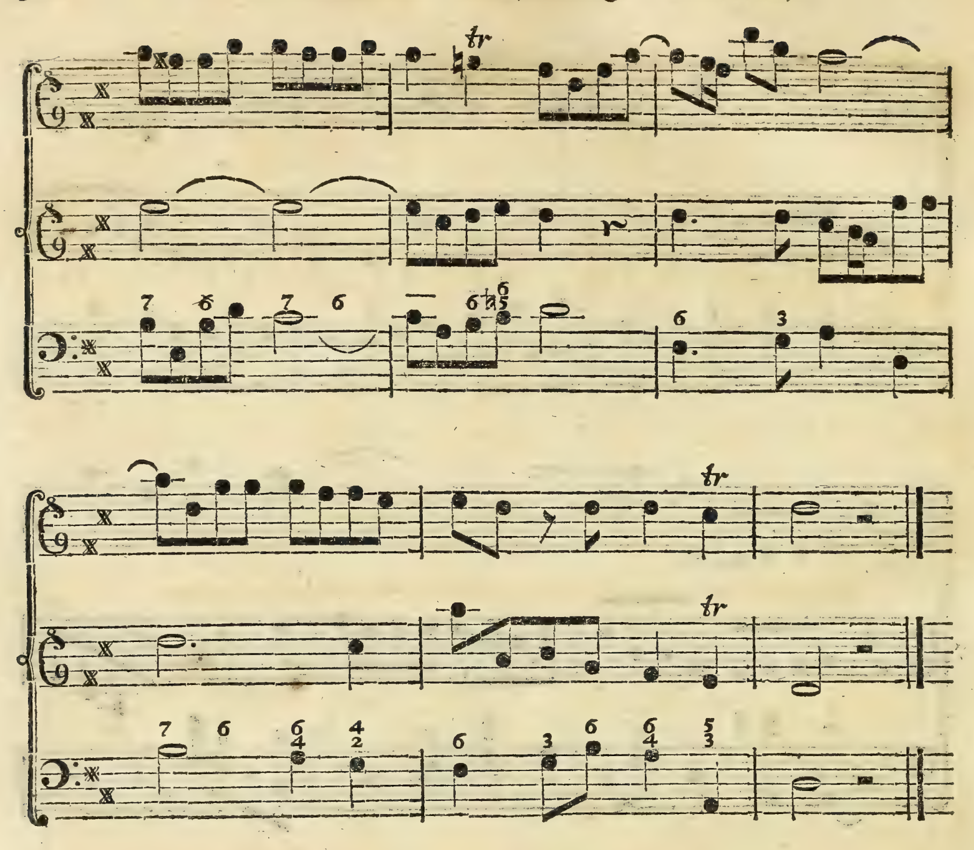

tr
tr
tr




tr
tr
tr


tr
tr
t. s.





Ich glaube den Liebhabern der Musik keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen hier nachfolgenden Psalm mittheile, der, wie man deutlich einsehen wird, ganz nach den bisher vorgetragenen Grundsätzen eingerichtet ist.

Nach



Nach dem 50. und 51. Psalm.

Erbarm dich unser Gott! ꝛc.

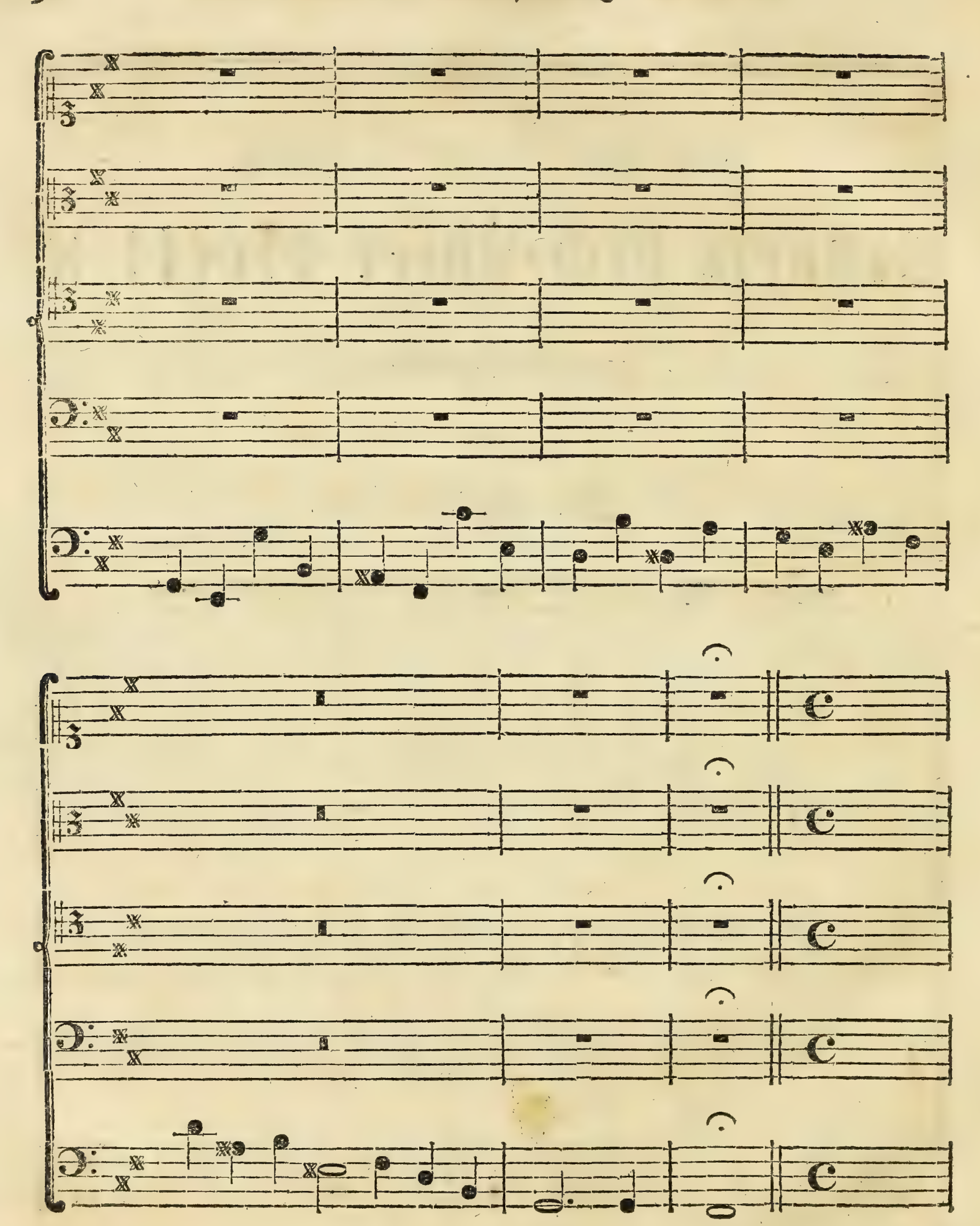
in Musik gesetzt

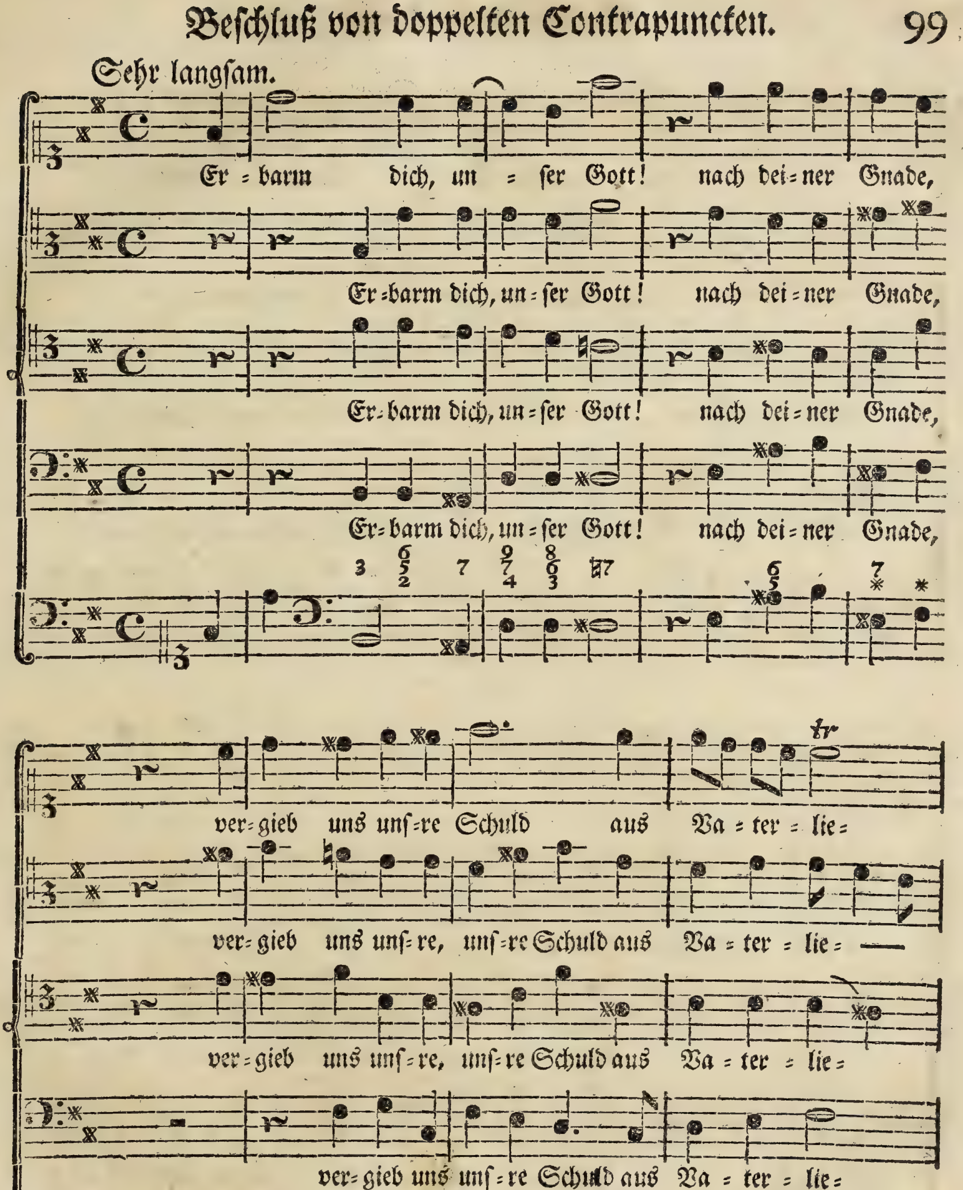
von

J. Ph. Kirnberger.

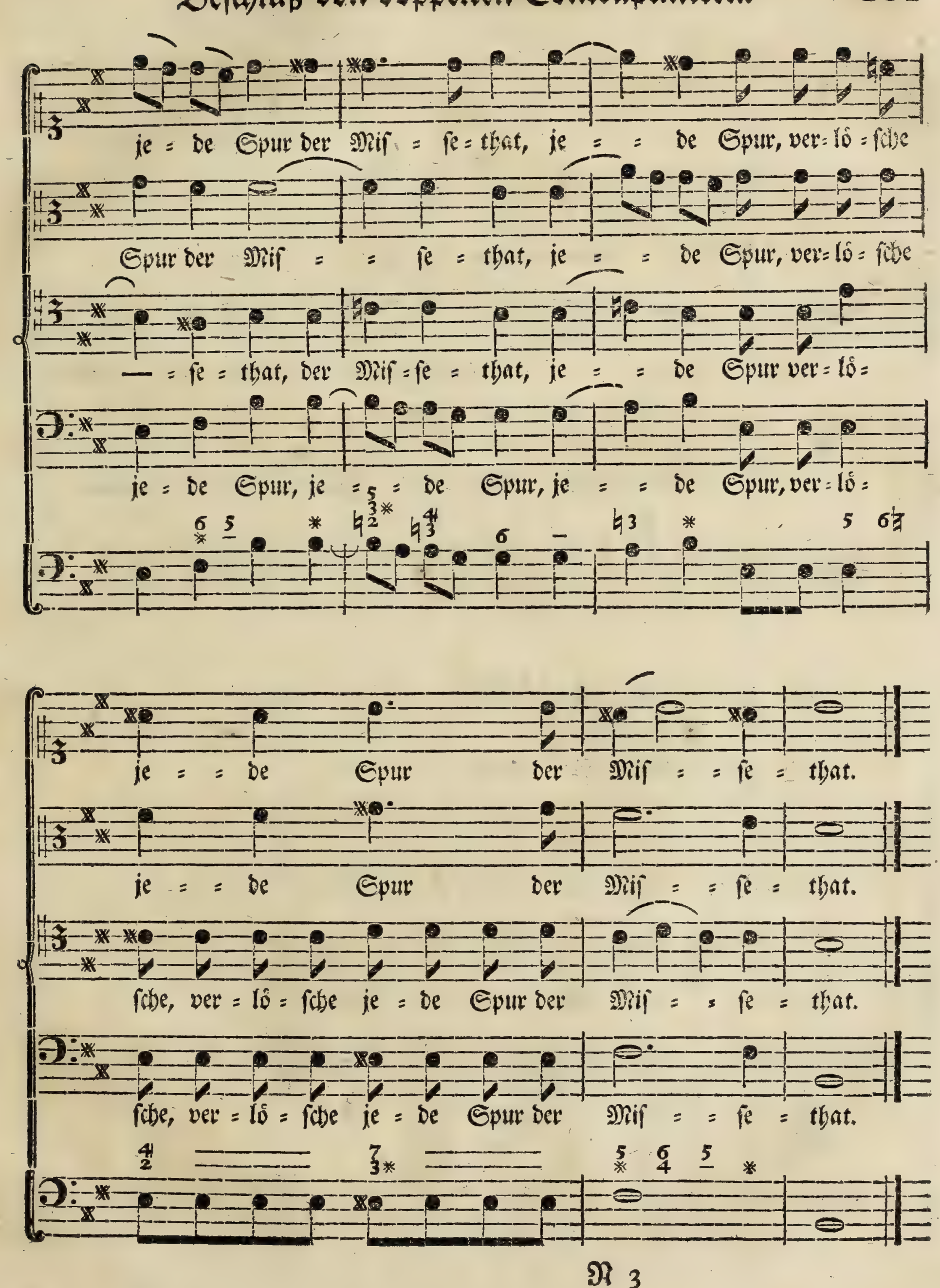
Sehr langsam.

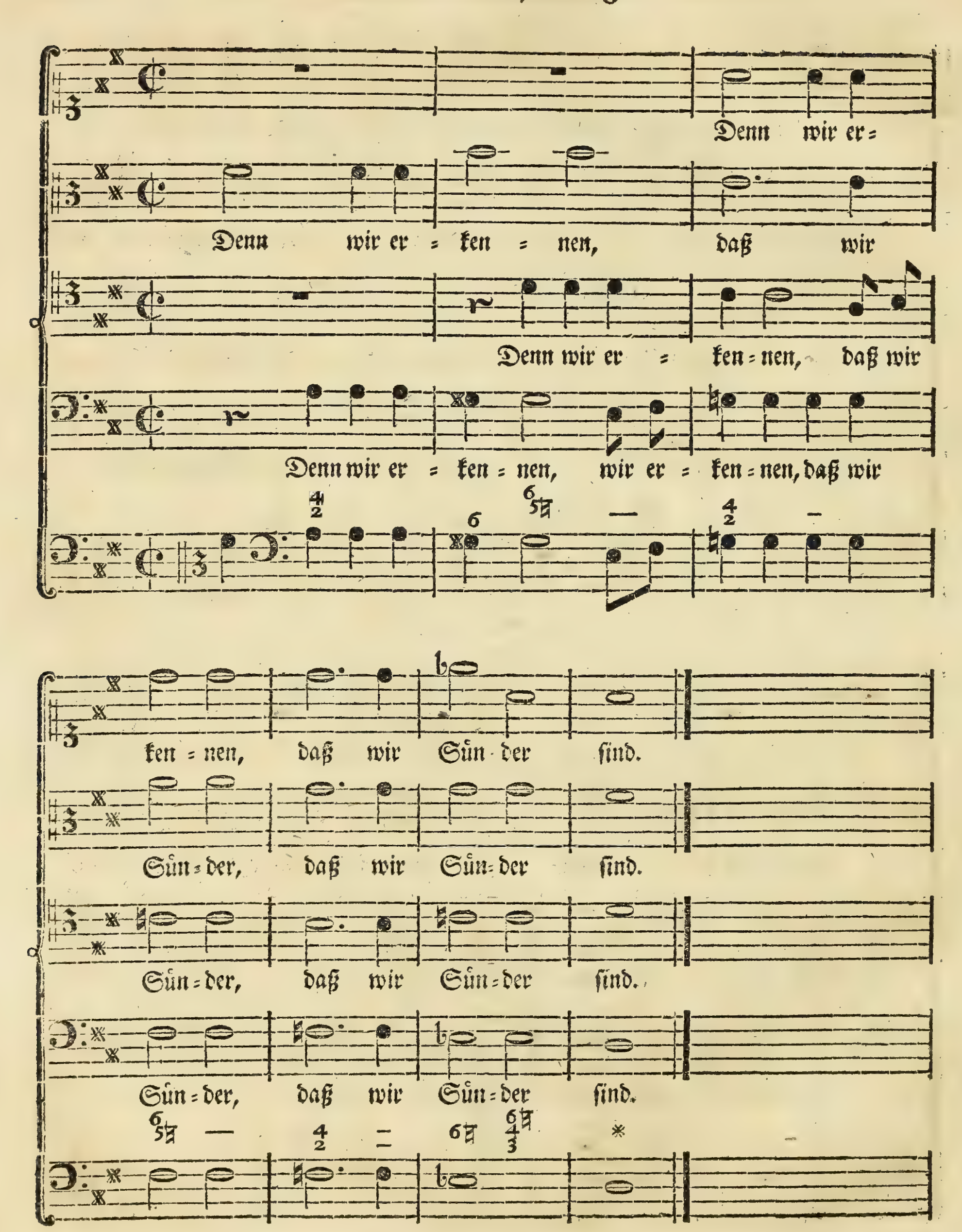
Violons allein.

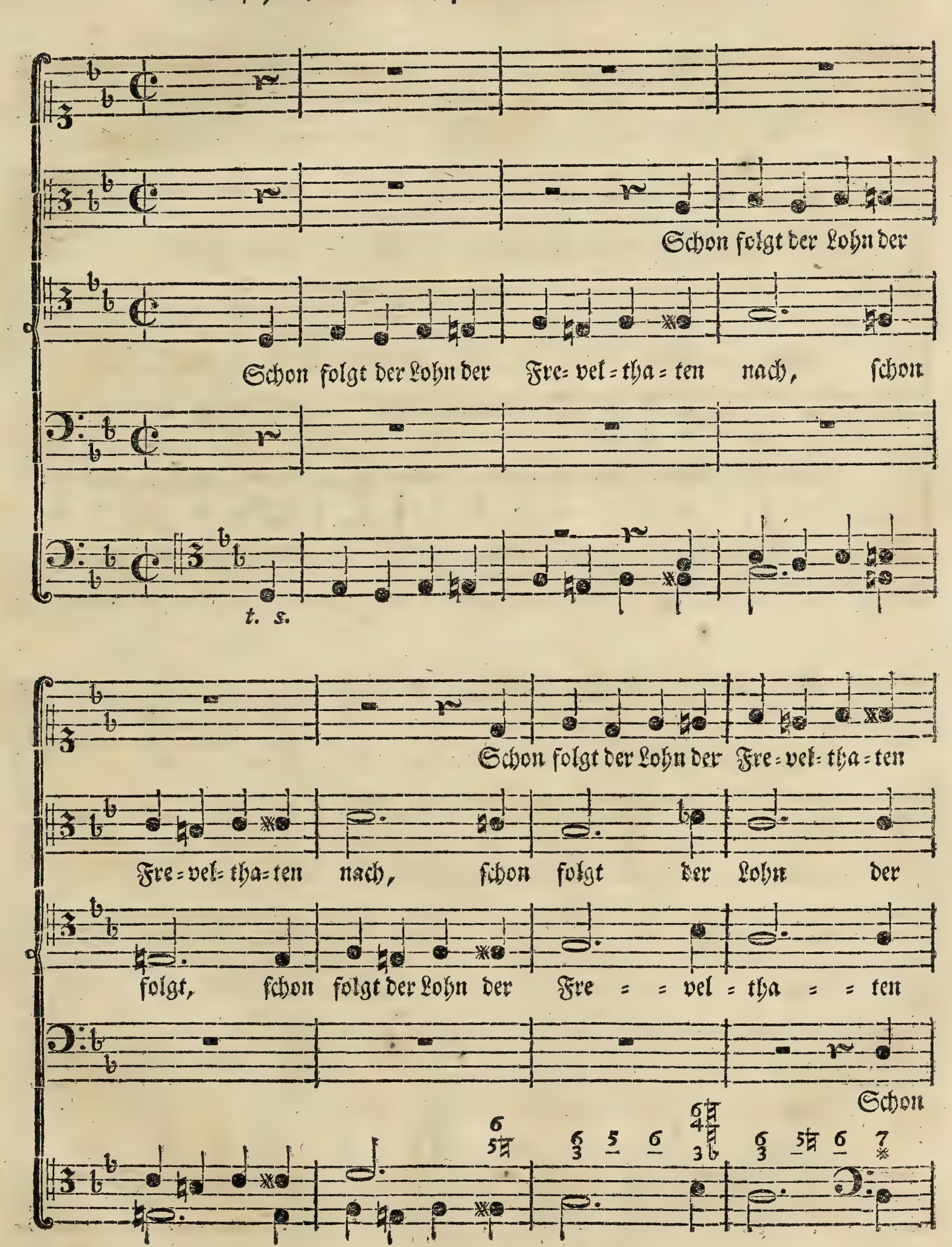



Sehr langsam.
Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
ver = gieb uns uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
ver = gieb uns uns = re, uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
ver = gieb uns uns = re, uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
ver = gieb uns uns = re Schuld aus Va = ter = lie =


be! Wasch unſ = re See = le rein von Sünden = fle =
be! Wasch unſ = re See = le rein von Sünden = fle =
be! Wasch unſ = re See = = = le rein von Sünden = fle =
be! Wasch unſ = re See = le rein von Sünden = fle =
ken! Ver = lö = ſche
ken! Ver = lö = ſche je = = = de Spur, je = = de
ken! Ver = lö = ſche je = de Spur der Miſ = =
ken! Ver = lö = ſche je = de Spur, ver = lö = ſche


je = de Spur der Mis = se = that, je = = de Spur, ver= lö = sche
Spur der Mis = = se = that, je = = de Spur, ver= lö = sche
— = se = that, der Mis = se = that, je = = de Spur ver = lö=
je = de Spur, je = = de Spur, je = = de Spur, ver = lö=
je = = de Spur der Mis = = se = that.
je = = de Spur der Mis = = se = that.
sche, ver = lö = sche je = de Spur der Mis = = se = that.
sche, ver = lö = sche je = de Spur der Mis = = se = that.


Denn wir er=
Denn wir er = ken = nen, daß wir
Denn wir er = ken=nen, daß wir
Denn wir er = ken = nen, wir er = ken=nen, daß wir
ken = nen, daß wir Sün-der sind.
Sün=der, daß wir Sün=der sind.
Sün=der, daß wir Sün=der sind.
Sün=der, daß wir Sün=der sind.


Schon folgt der Lohn der
Schon folgt der Lohn der Fre- vel- tha- ten nach, schon
t. s.
Schon folgt der Lohn der Fre- vel- tha- ten
Fre- vel- tha- ten nach, schon folgt der Lohn der
folgt, schon folgt der Lohn der Fre- - vel- tha- - ten
Schon

nach, schon folgt, schon folgt der Lohn der Fre = vel = tha = ten

Fre = vel = tha = ten nach, der Fre = vel = tha = ten nach. Die

nach, schon folgt der Lohn der Fre = vel = tha = ten

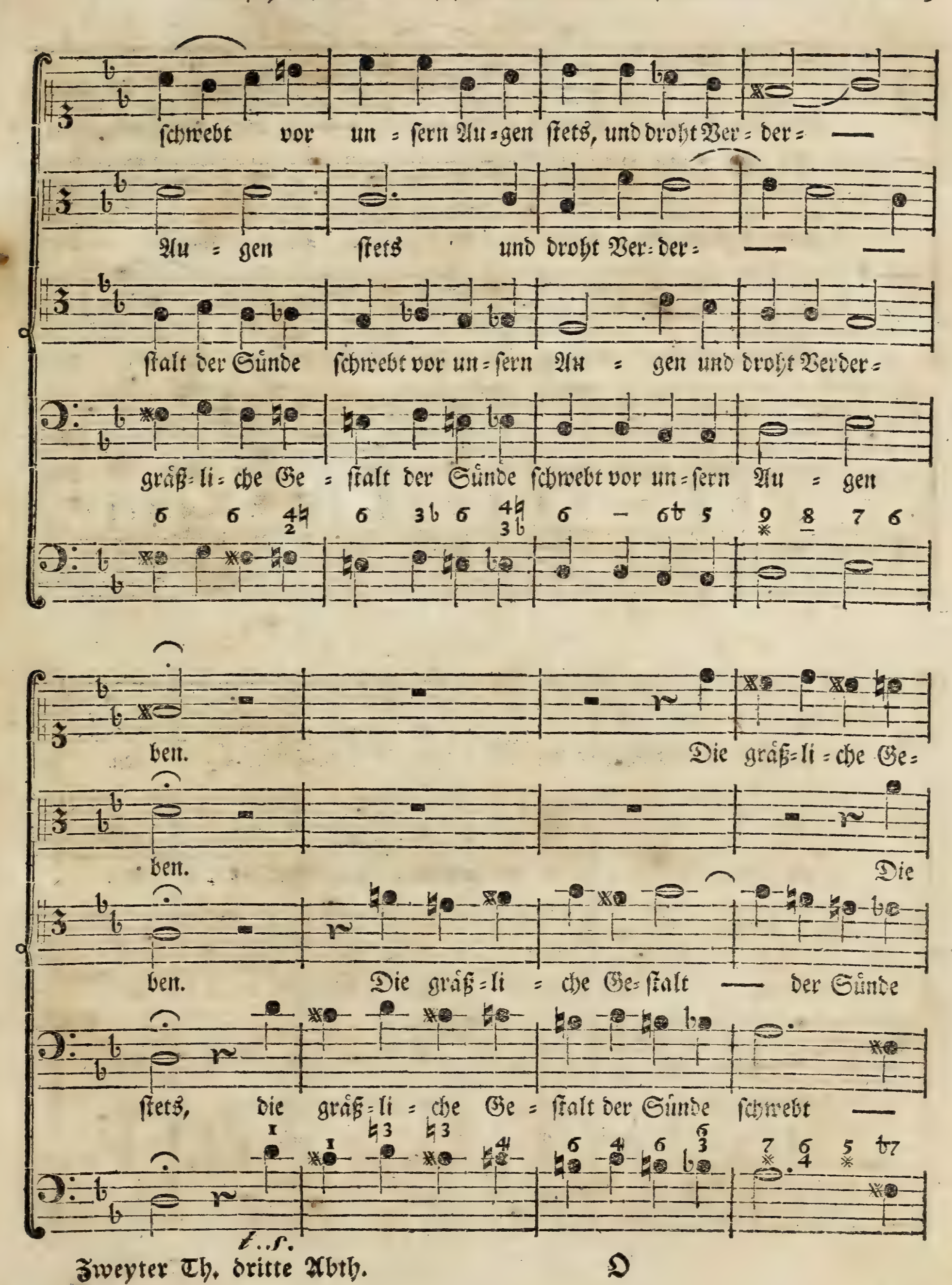
folgt der Lohn der Fre = vel = tha = ten nach, der Fre = vel = tha = ten

nach. Die gräß = li = che Ge = stalt der Sün = de

gräß = li = che Ge = stalt der Sün = de schwebt vor un = sern

nach. Die gräß = li = che Ge =

nach. Die


schwebt vor un = sern Au = gen stets, und droht Ver = der =
Au = gen stets und droht Ver = der =
stalt der Sünde schwebt vor un = sern Au = gen und droht Verder =
gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schwebt vor un = sern Au = gen
ben. Die gräß = li = che Ge =
ben. Die
ben. Die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde
stets, die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schwebt

stalt der Sünde schwebt — — vor un = sern Au = gen

gräß = li = che Ge = stalt der Sün = de schwebt vor

schwebt, — die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schwebt, und

— — vor un = = sern Au = = gen stets, und

stets, und droht Ver = der = — — — = ben.

un = sern Au = = = gen stets und droht Ver = der = ben.

droht, und droht Ver = der = = = = ben.

droht Ver = der = = ben, und droht Ver = der = ben.

Nicht allzu langsam.

Ge = rech = te = ster! Er = bar = mungs=

Ge = rech = te = ster! Ge = rech = te = ster! Er = bar=

Ge = rech = = = te = ster! Er = bar = mungs=

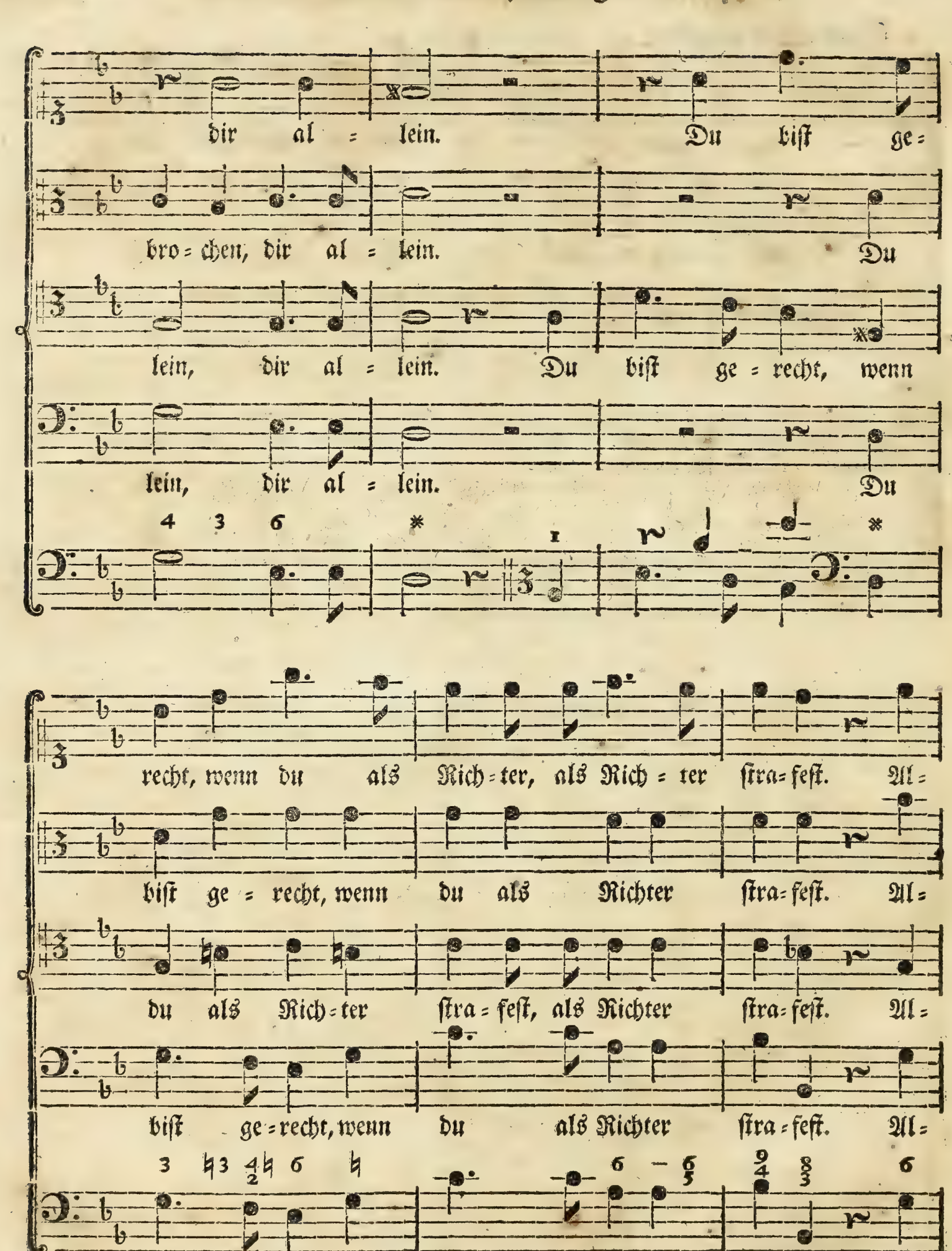
Ge = rech = te = ster! Er = bar = mungs=

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen,

mungs Er = bar = mungsvol = ler Richter! dir ha = ben wir ver=

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen, dir al=

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen, dir al=


dir al = lein. Du bist ge=
bro= chen, dir al = lein. Du
lein, dir al = lein. Du bist ge = recht, wenn
lein, dir al = lein. Du
recht, wenn du als Rich= ter, als Rich = ter stra= fest. Al=
bist ge = recht, wenn du als Richter stra= fest. Al=
du als Rich= ter stra = fest, als Richter stra= fest. Al=
bist ge=recht, wenn du als Richter stra = fest. Al=

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

Va = ter auch ver = zeihn.

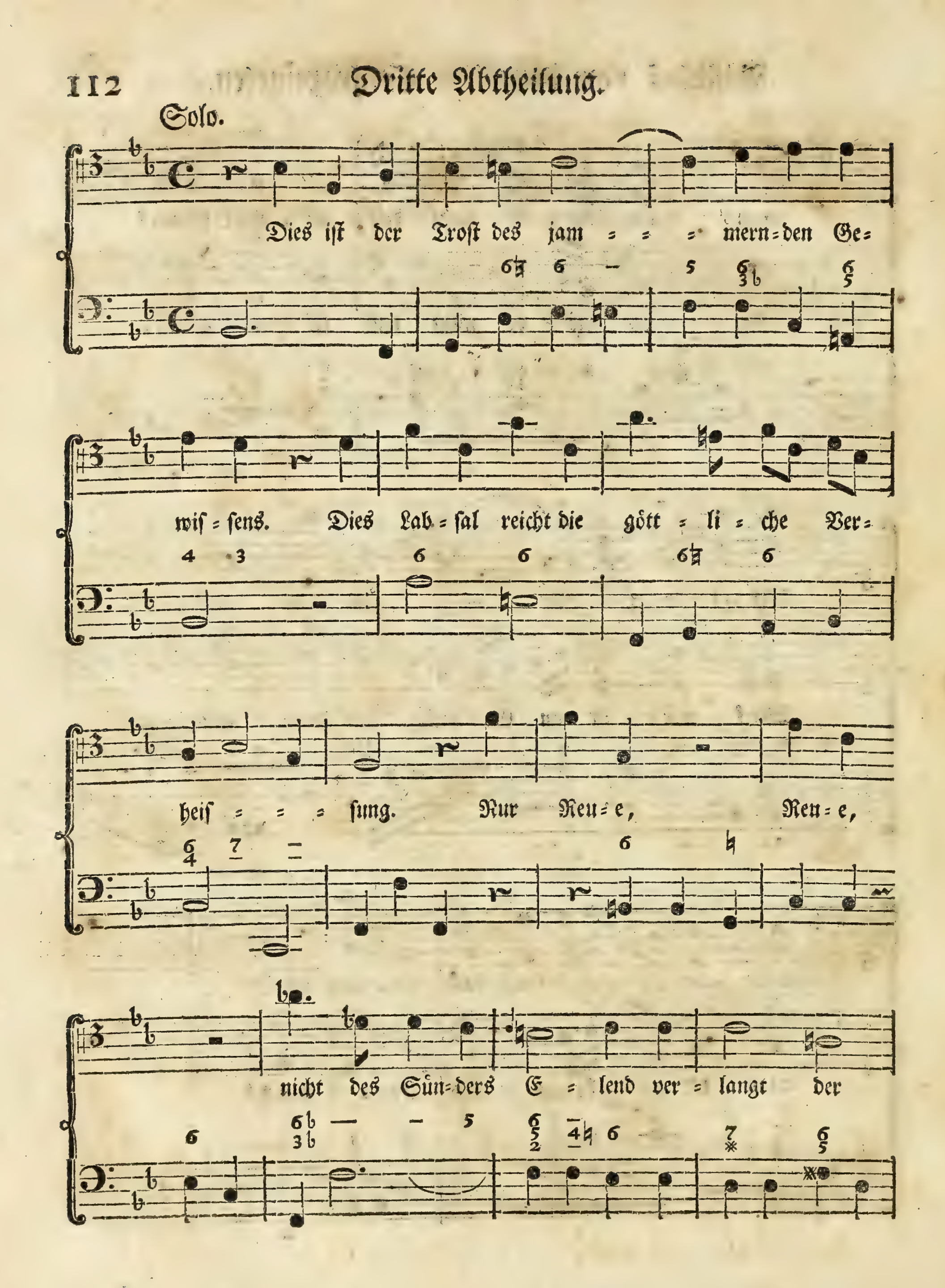
Va = ter auch ver = zeihn.

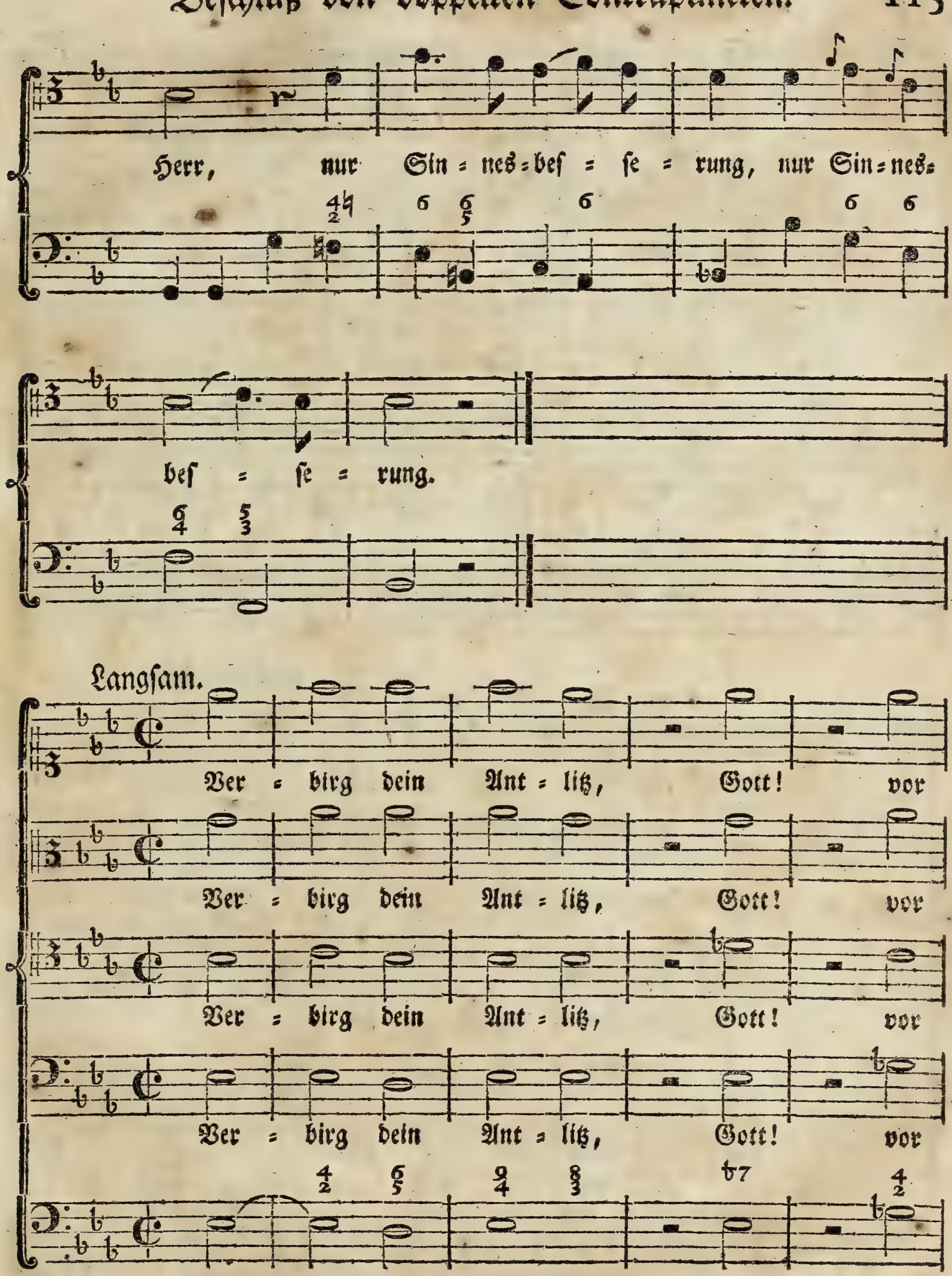
Va = ter auch ver = zeihn.

Va = ter auch ver = zeihn.


Schwach und sünd = lich ist der Mensch ge = boh = ren. Feh=
Schwach und sünd = lich ist der Mensch ge = boh = ren. Feh=
— len ist das Loos der Sterb = lichen. chen.
— len ist das Loos der Sterb = li = chen. chen.
Wer ist im Ge = richt — — vor Gott er = schienen,
Wer ist im Ge = richt vor Gott er = schienen,


wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
Wer ist im Ge = richt — vor Gott er=schie=nen,
Wer? wer ist im Ge = richt vor Gott er=schie=nen,
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?


Solo.
Dies ist der Trost des jam = = = mern=den Ge=
wis=sens. Dies Lab=sal reicht die gött=li=che Ver=
heis = = = sung. Nur Reu=e, Reu=e,
nicht des Sün=ders E=lend ver=langt der


Herr, nur Sin = nes = bes = se = rung, nur Sin = nes =
bes = se = rung.
Langsam.
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!

un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!

un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!

un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!

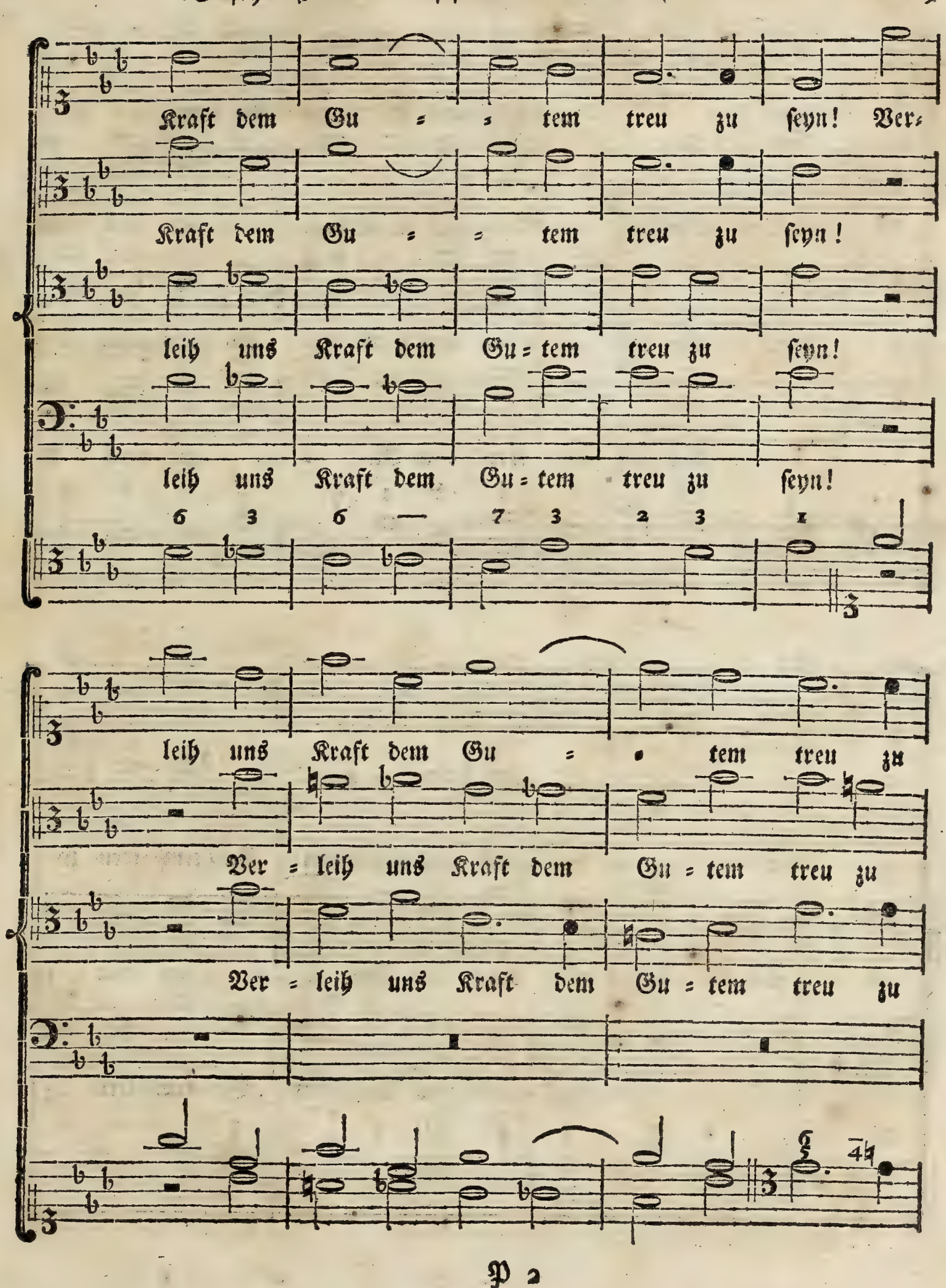
Geschwinder.

vor un = serm Ab = fall! Ver = leih uns

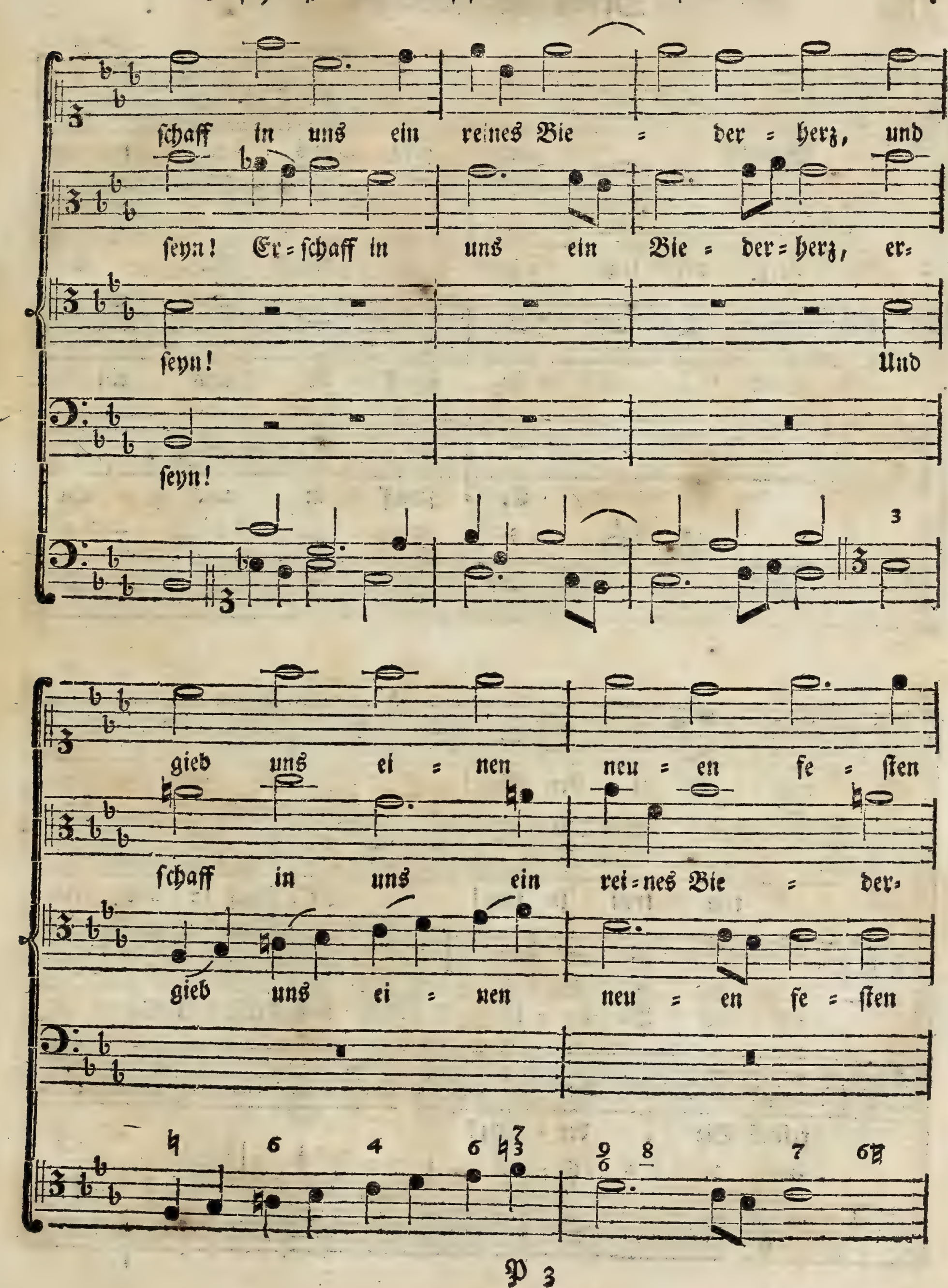
vor un = serm Ab = fall! Ver = leih uns

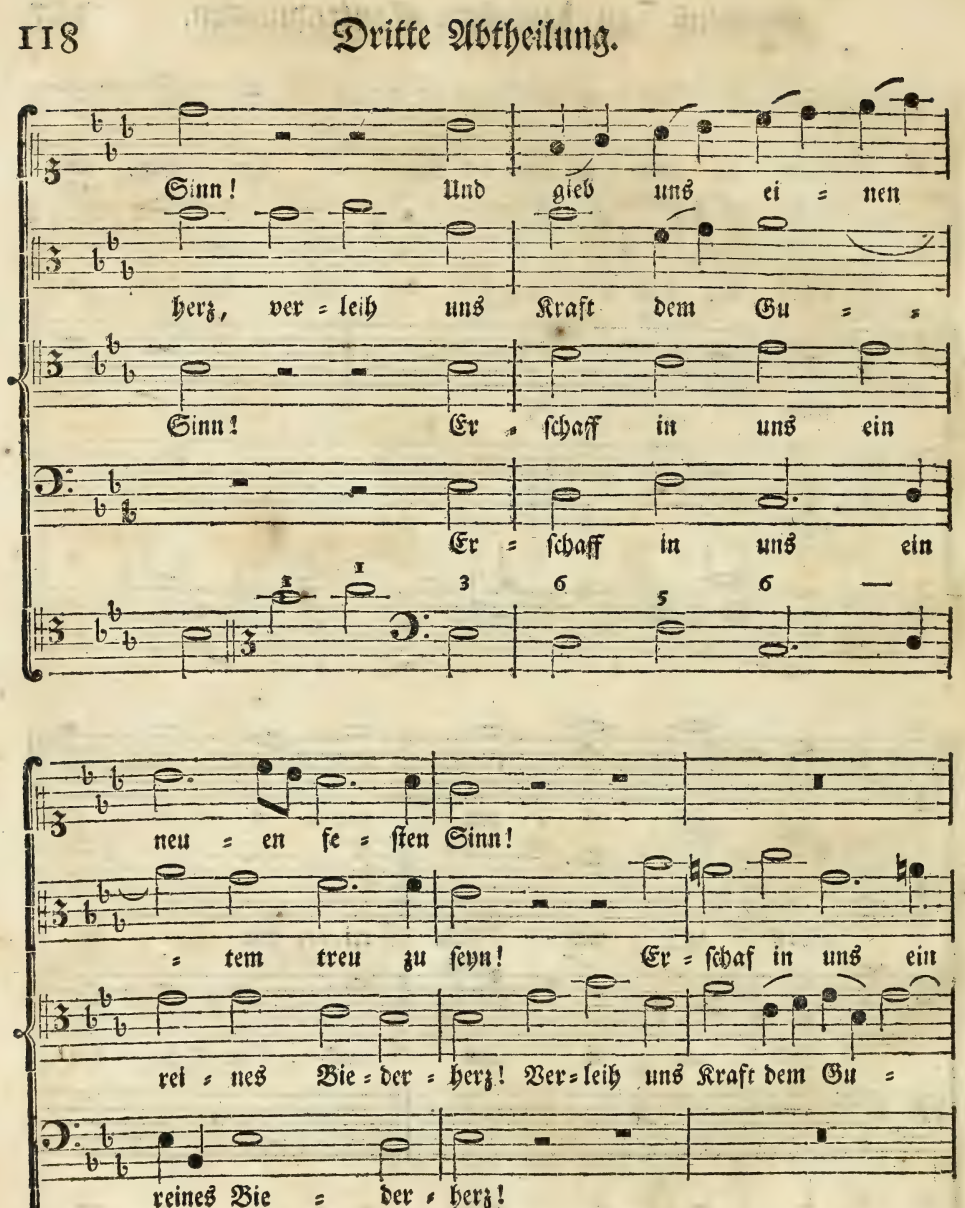
vor un = serm Ab = fall! Ver=

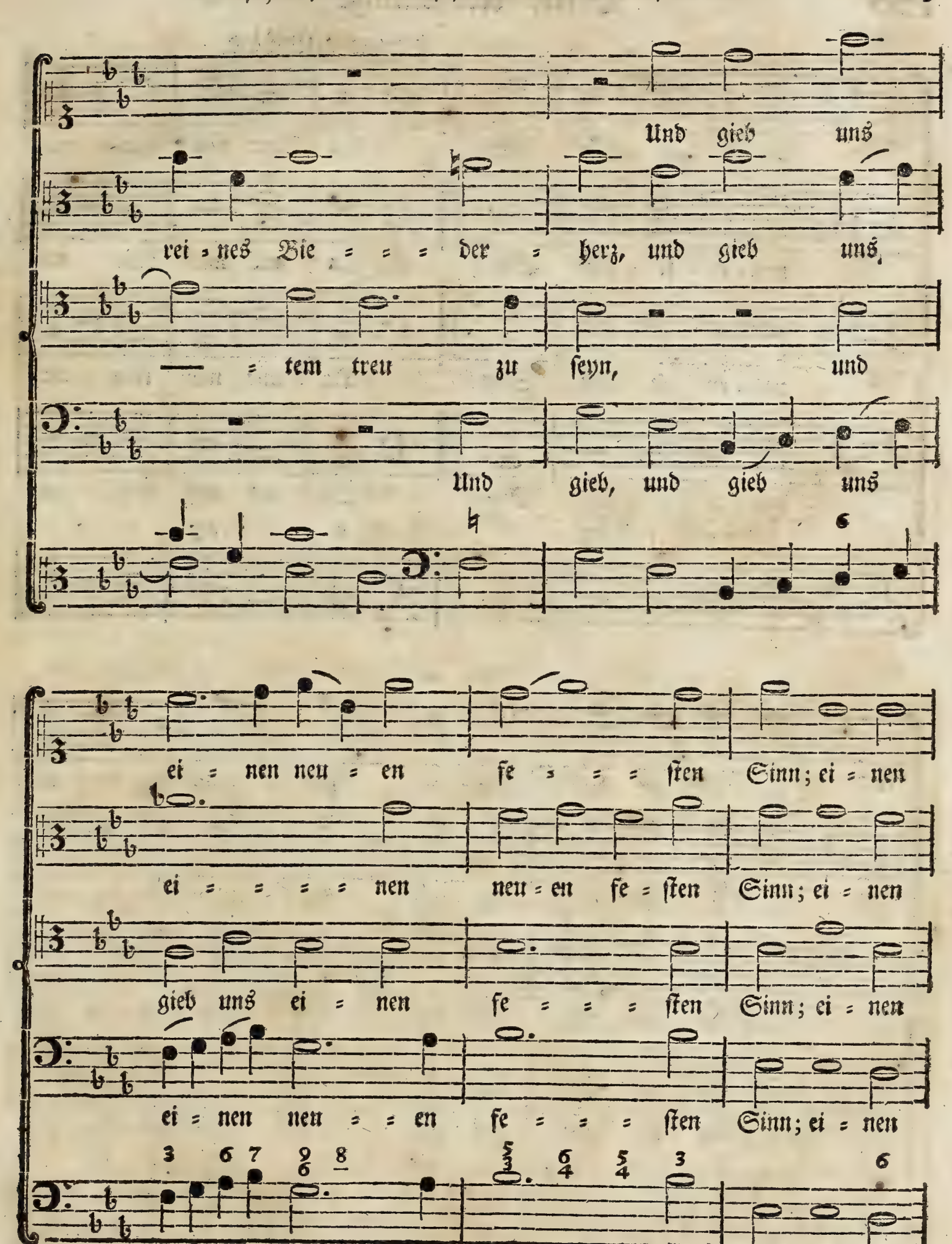
vor un = serm Ab = fall! Ver=

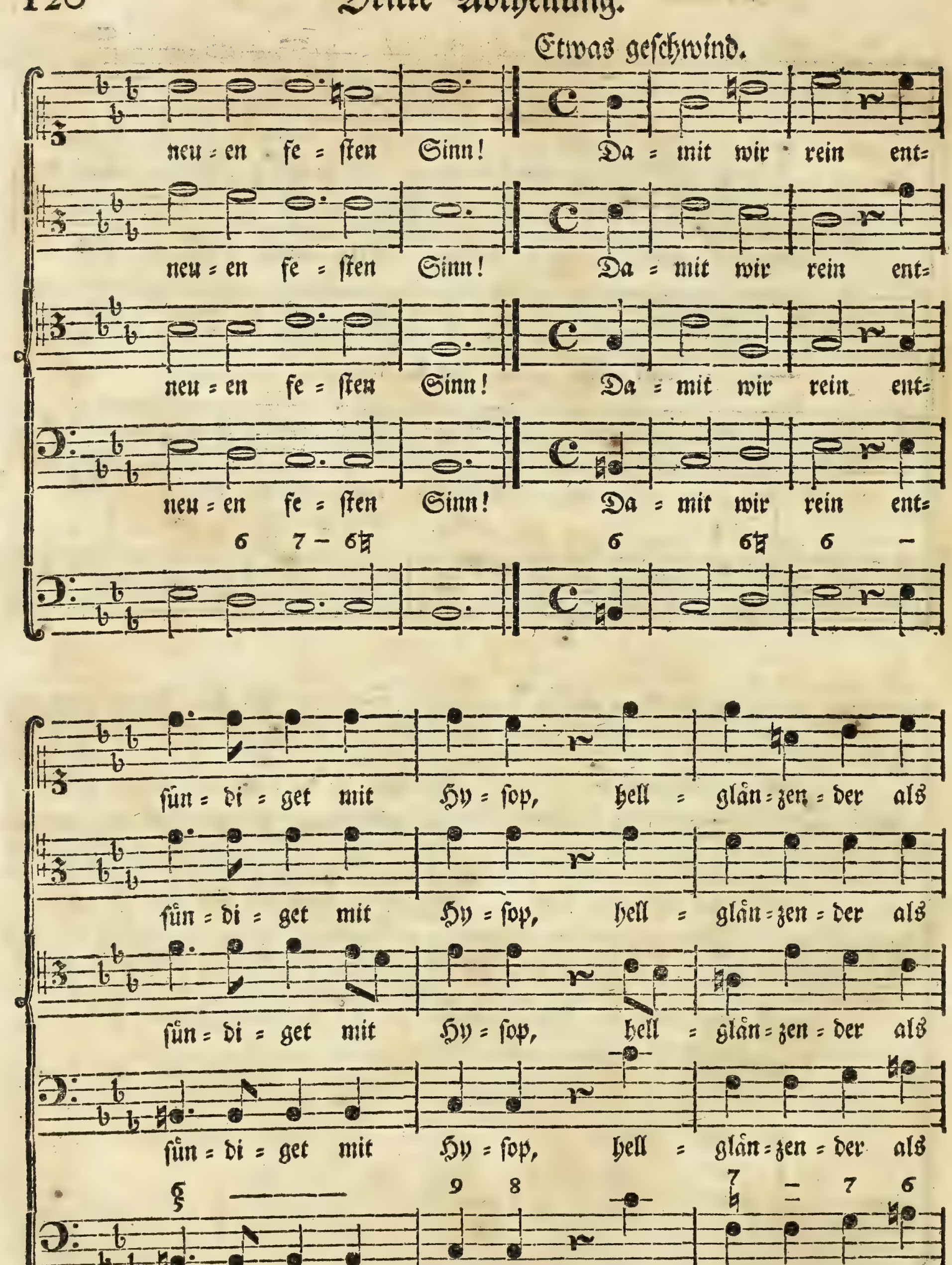

Kraft dem Gu = = tem treu zu seyn! Ver=
Kraft dem Gu = = tem treu zu seyn!
leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
6 3 6 — 7 3 2 3
leih uns Kraft dem Gu = = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu


seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih —— —— uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih —— —— uns Kraft dem Gu = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = = tem treu zu
seyn! Er=
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu


schaff in uns ein reines Bie = der = herz, und
seyn! Er = schaff in uns ein Bie = der = herz, er=
seyn!
Und
seyn!
gieb uns ei = nen neu = en fe = sten
schaff in uns ein rei = nes Bie = der=
gieb uns ei = nen neu = en fe = sten


Sinn! Und gieb uns ei = nen
herz, ver = leih uns Kraft dem Gu = =
Sinn! Er = schaff in uns ein
Er = schaff in uns ein
neu = en fe = sten Sinn!
= tem treu zu seyn! Er = schaf in uns ein
rei = nes Bie = der = herz! Ver = leih uns Kraft dem Gu =
reines Bie = der = herz!


Und gieb uns
rei = nes Bie = = = der = herz, und gieb uns,
— = tem treu zu seyn, und
Und gieb, und gieb uns
ei = nen neu = en fe = = = sten Sinn; ei = nen
ei = = = = nen neu = en fe = sten Sinn; ei = nen
gieb uns ei = nen fe = = = sten Sinn; ei = nen
ei = nen neu = = en fe = = = sten Sinn; ei = nen


Etwas geschwind.
neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
sün = di = get mit Hy = sop, hell = glän = zen = der als
sün = di = get mit Hy = sop, hell = glän = zen = der als
sün = di = get mit Hy = sop, hell = glän = zen = der als
sün = di = get mit Hy = sop, hell = glän = zen = der als

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=

Schnee, vor dir — — er = schei = = nen; ent=

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=

zückt von Freuden, von Freu = den dei=nes An=ge=sichts,

zückt von Freuden dei = = = = nes, dei=nes An=ge=sichts,

zückt von Freuden, von Freu = den dei=nes An=ge=sichts,

zückt von Freuden dei = nes An=ge=sichts,


dein Lob, Ver=ge=ber! dein Lob, Ver=ge=ber!
dein Lob, Ver=ge=ber! dein Lob, Ver=ge=ber!
dein Lob, Ver=ge=ber! dein Lob, Ver=ge=ber! dein
dein Lob, Ver=ge=ber! dein Lob, Ver=ge=ber! dein
sin = = gen für und für.
sin = gen, sin = = = gen für und für.
Lob, — Ver = ge = ber! sin = gen für und für.
Lob, Ver = = ge = ber! sin = gen für und für.

Langsam aber mäßig.

Er = quick uns bald — — durch

Er = quick uns bald durch

Er = quick uns bald durch

Er = quick uns bald, uns bald durch

dei = ne Hül = fe wie = der! Laß dei = nen Geist uns

dei = ne Hül = fe wie = der! Laß dei = nen Geist uns

dei = ne Hül = fe wie = der! Laß dei = nen Geist, laß

dei = ne Hül = fe wie = der! Laß

Freud und Won = = ne brin = gen! Dann

Freud und Won = = ne brin = gen! Dann

dei = nen Geist uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann

dei = nen Geist uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann

9 8 9 8 6 6 6 5 4♮
4 3 7 6 4 3♮ 3♭

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

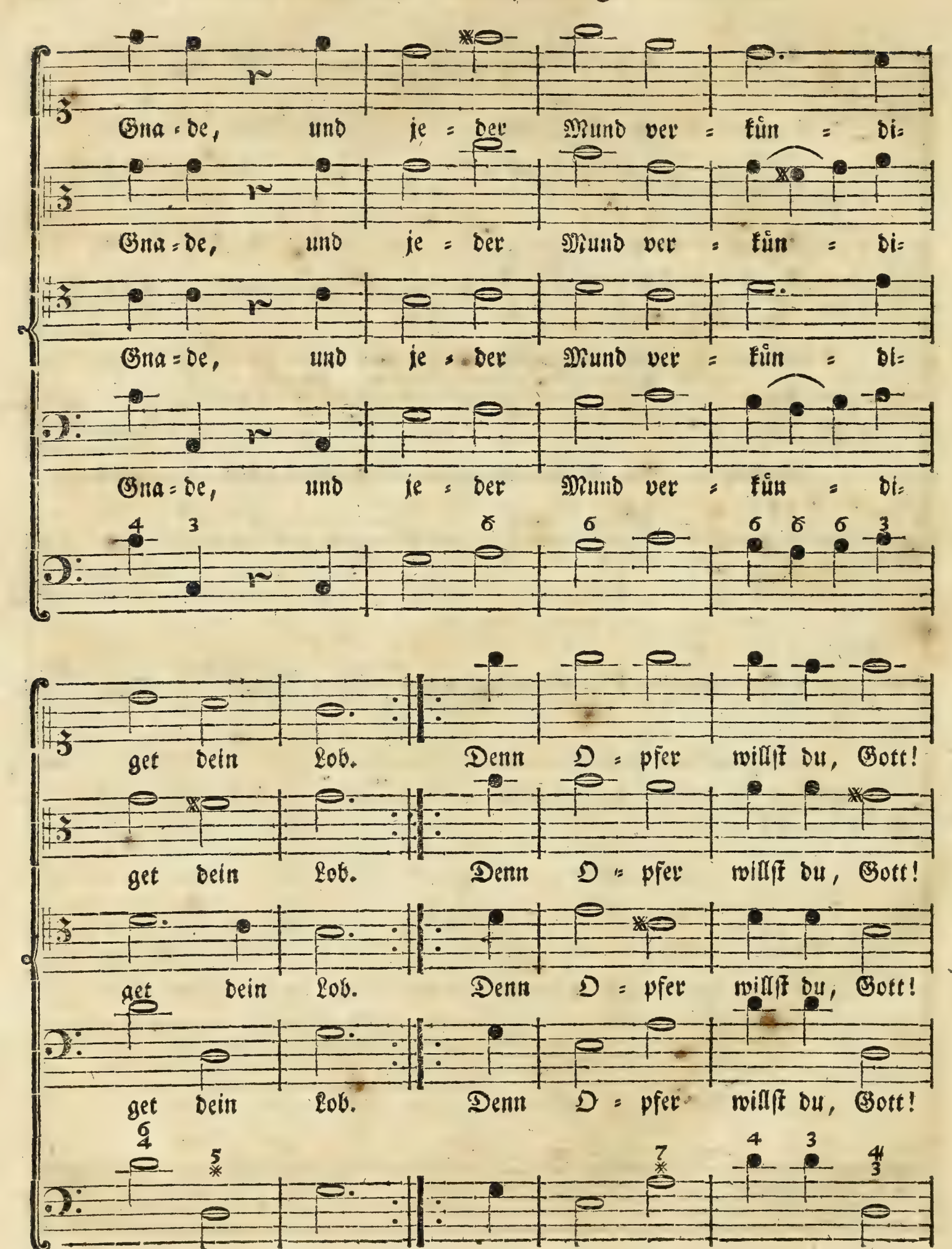
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

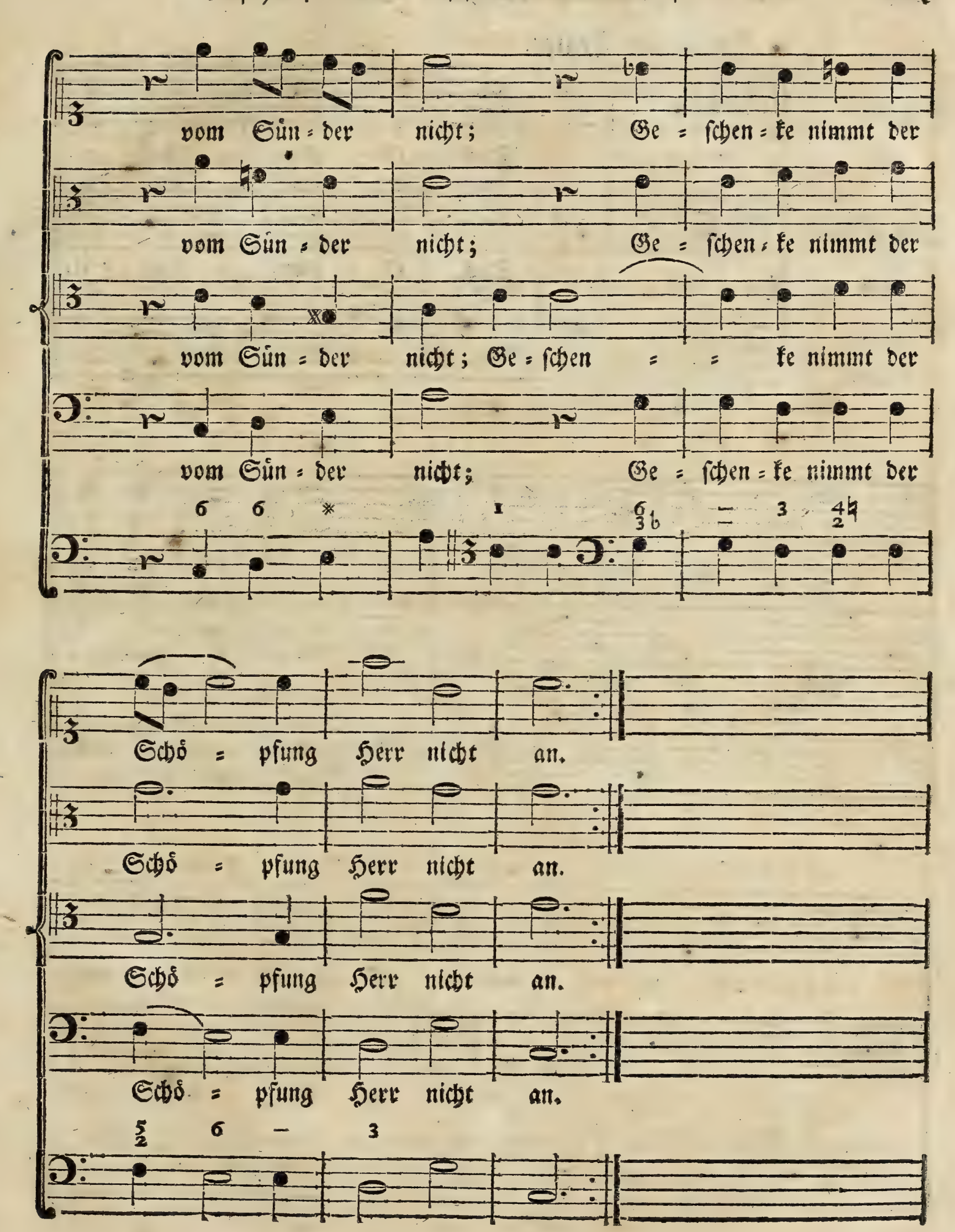
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

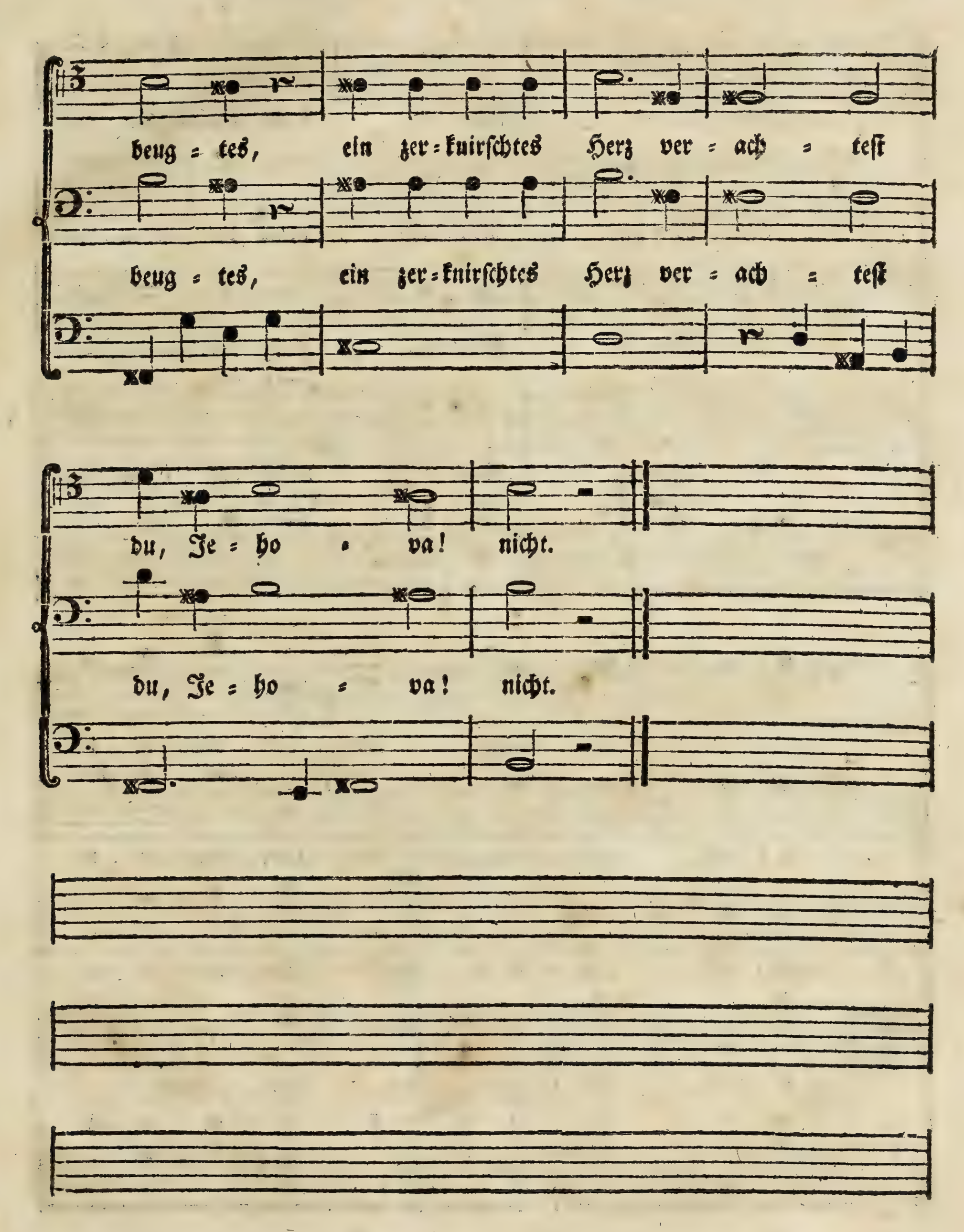
6 6 5♭ ♮ – 6 6♮ 4 3 4 2♮

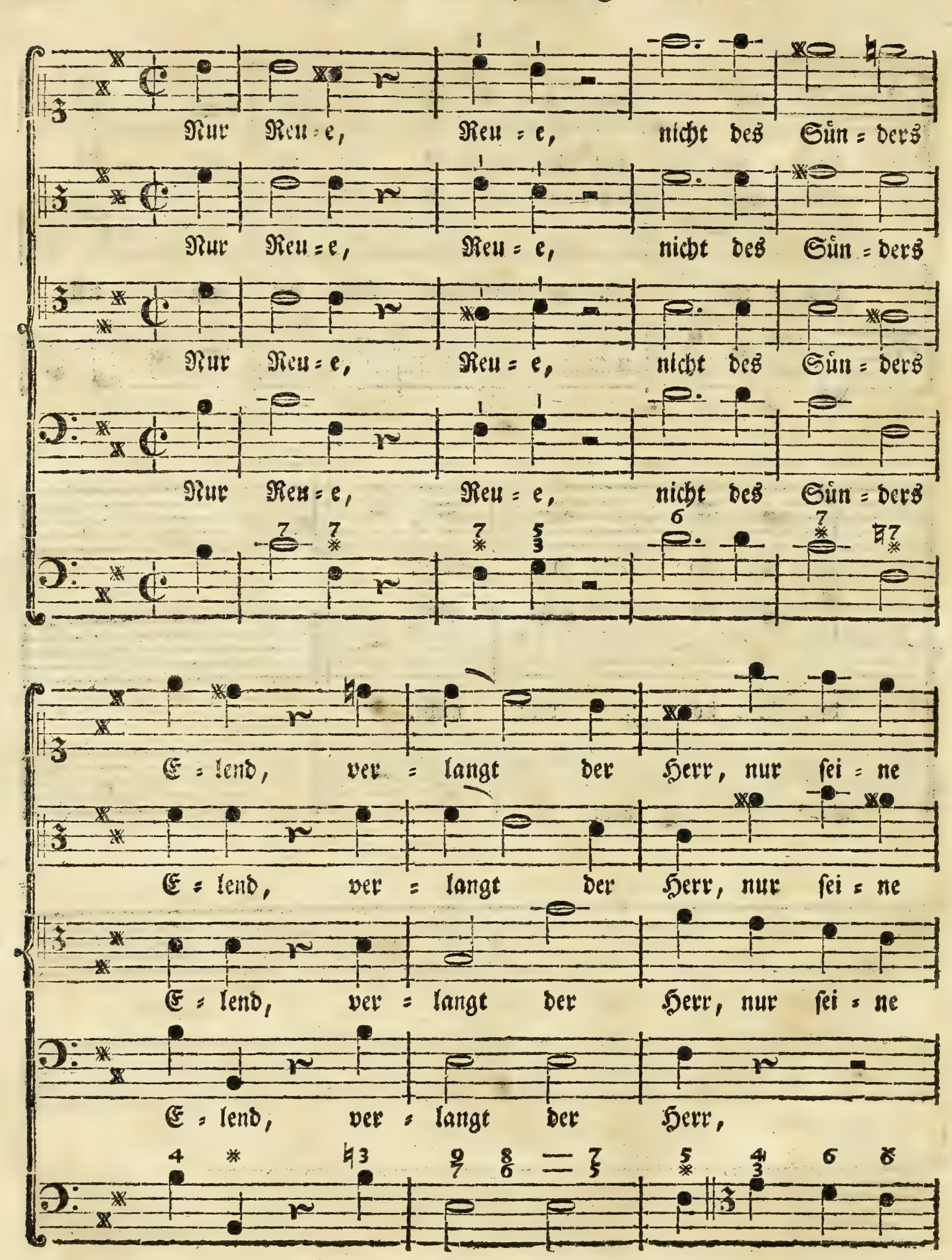

Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = keh = ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = keh = ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = keh = ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = keh = ren.
Lebhaft.
So prei = sen al = le Zun = gen dei = ne
So prei = sen al = le Zun = gen dei = ne
So prei = sen al = le Zun = gen dei = ne
So prei = sen al = le Zun = gen dei = ne

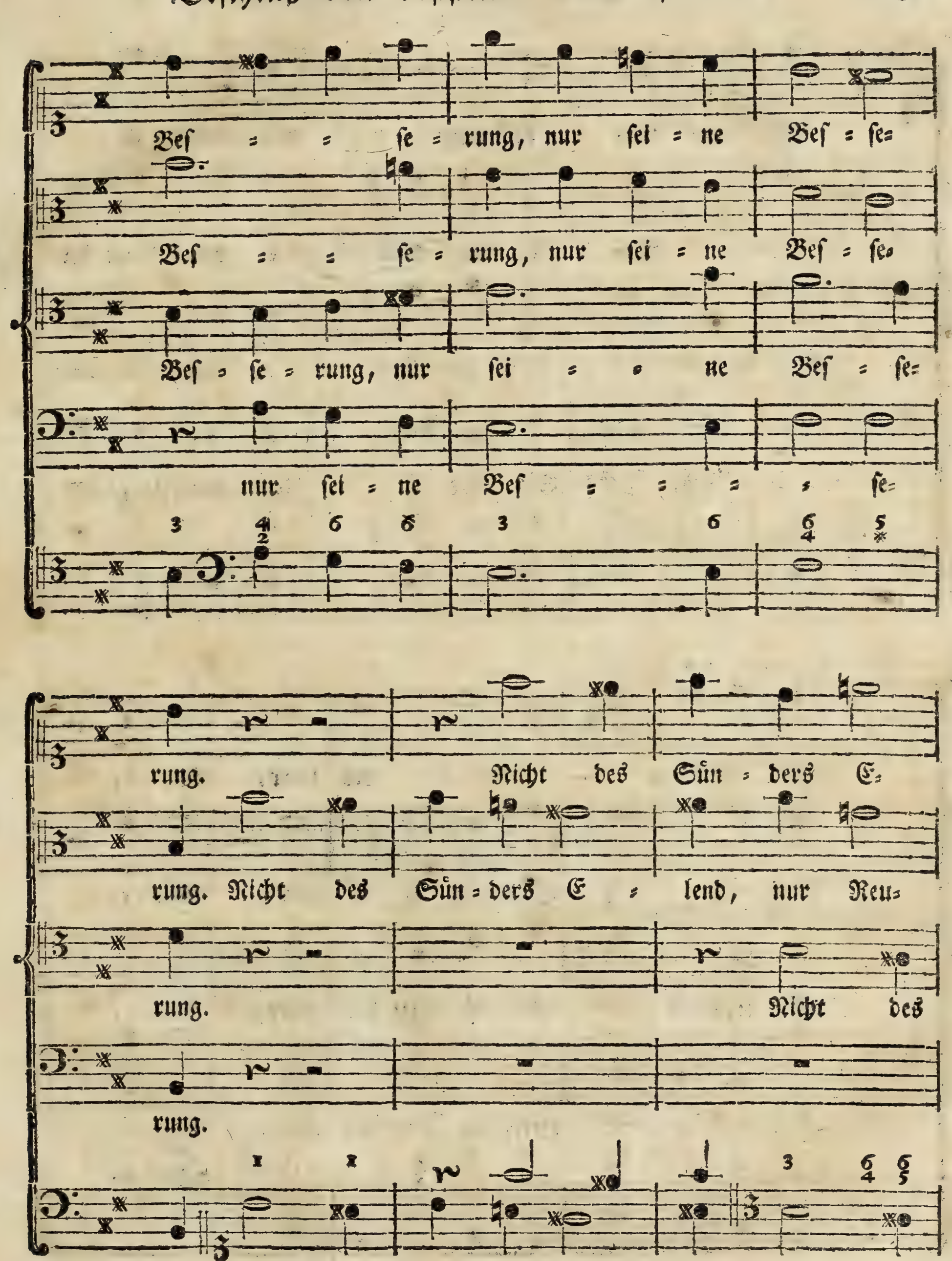

Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!

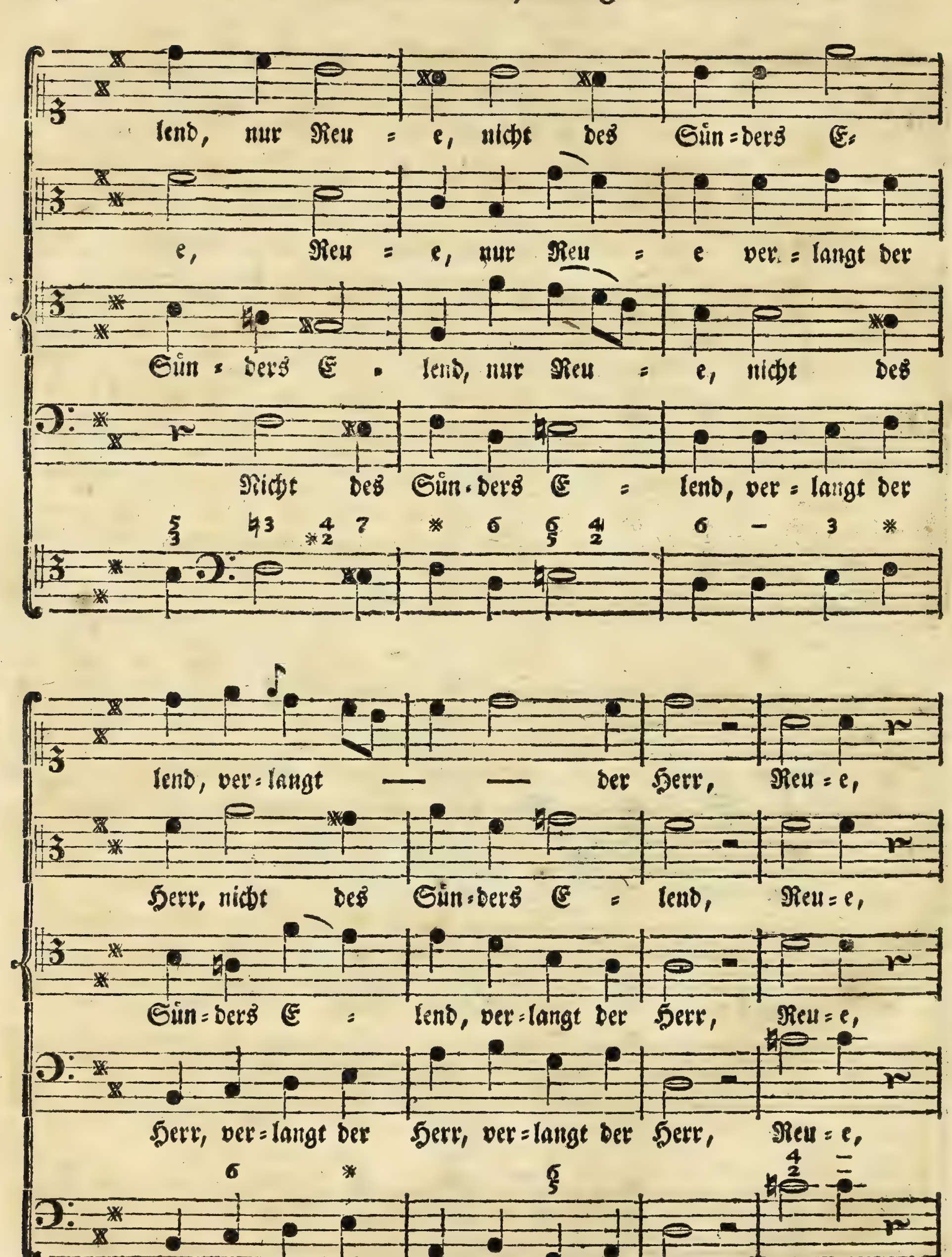

vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
6 6 ✱ 1 6 3♭ — 3 4♮ 2
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.
5 2 6 — 3


Im ersten Tempo.
Im Chor.
Das O = pfer, das al=
Das O = pfer, das al=
Violons allein.
lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=
lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=


beug = tes, ein zer = kuirschtes Herz ver = ach = test
beug = tes, ein zer = knirschtes Herz ver = ach = test
du, Je = ho = va! nicht.
du, Je = ho = va! nicht.


Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr,


Bes = = se = rung, nur sei = ne Bes = se=
Bes = = se = rung, nur sei = ne Bes = se.
Bes = se = rung, nur sei = = ne Bes = se=
nur sei = ne Bes = = = = se=
rung. Nicht des Sün = ders E=
rung. Nicht des Sün = ders E = lend, nur Reu=
rung. Nicht des
rung.


lend, nur Reu = e, nicht des Sün=ders E=
e, Reu = e, nur Reu = e ver=langt der
Sün = ders E = lend, nur Reu = e, nicht des
Nicht des Sün=ders E = lend, ver=langt der
lend, ver=langt — — der Herr, Reu=e,
Herr, nicht des Sün=ders E = lend, Reu=e,
Sün=ders E = lend, ver=langt der Herr, Reu=e,
Herr, ver=langt der Herr, ver=langt der Herr, Reu=e,


Reu = e nur, nur Reu= e, nur Reu= e ver=
Reu = e nur, nur Reu = e, Reu = e, Reu = e ver=
Reu=e nur, nur Reu = e, nur Reu = e ver=
Reu=e nur, Reu = e nur, Reu = e nur ver=
langt der Herr, nicht des Sün=ders E=
langt der Herr, nicht des
langt der Herr, nicht des Sün = ders E=
langt der Herr, nicht des Sün = ders, des

— — = lend, Reu = = = e, Reu = e

Sün = ders E = = lend, Reu = = = e, Reu = e

— — = lend, Reu = = = e, Reu = e

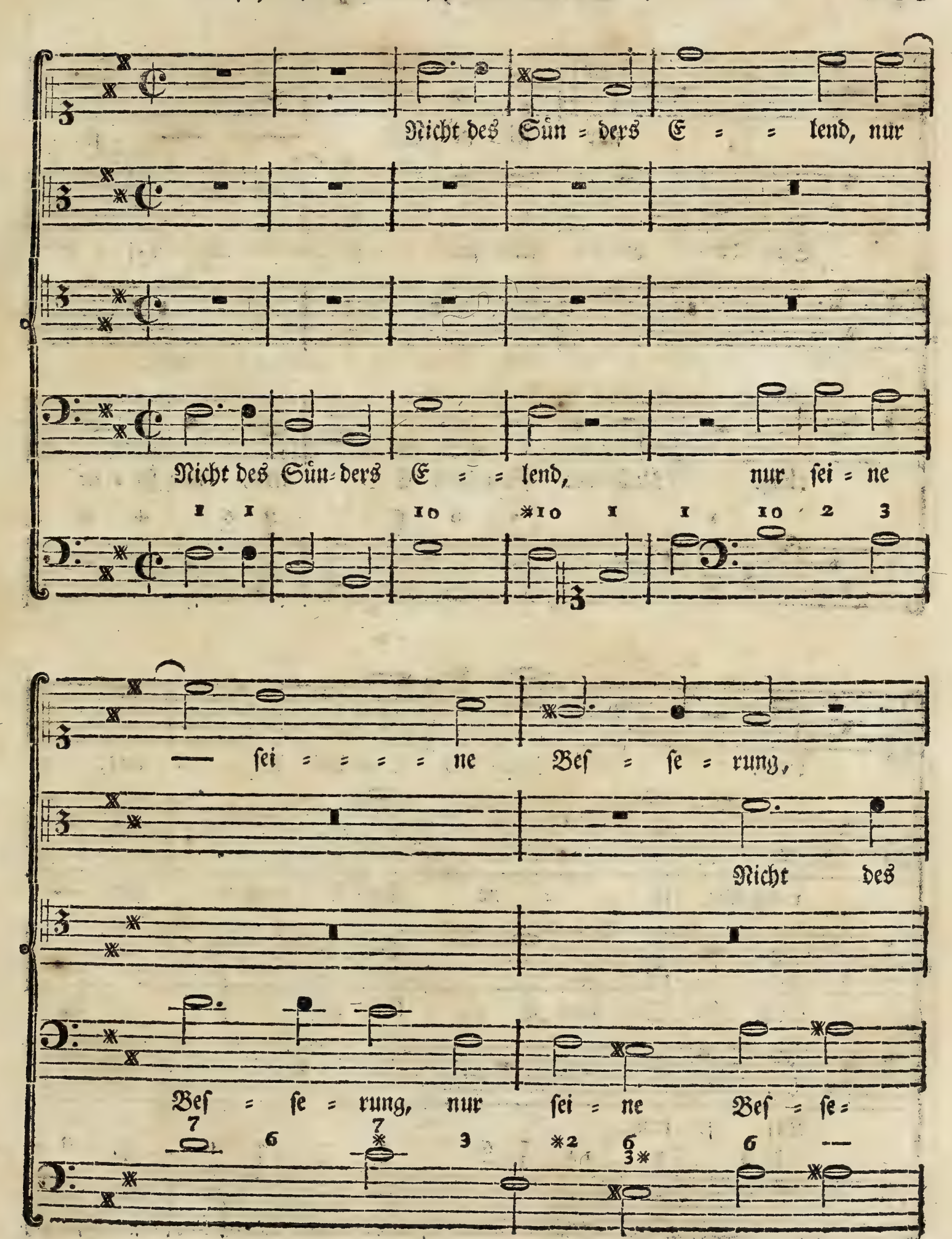
Sün = ders E = = lend, Reu = = = e, Reu = e,

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.



Nicht des Sün = ders E = = lend, nur
Nicht des Sün= ders E = = lend, nur sei = ne
sei = = = = ne Bes = se = rung,
Nicht des
Bes = se = rung, nur sei = ne Bes = se=


nur sei = ne Bes = — — = se=
Sün = ders E = = lend, nur sei = = ne Bes = se=
rung. Nicht des Sün=ders E = = lend, nur sei = ne
rung. Nicht des Sün=ders E = = lend,
rung, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur Bes= —
Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = = ne
Bes = se = rung.

nur sei = ne Bes = = = = = se = rung.

— = se = rung, nur sei = ne Bes =

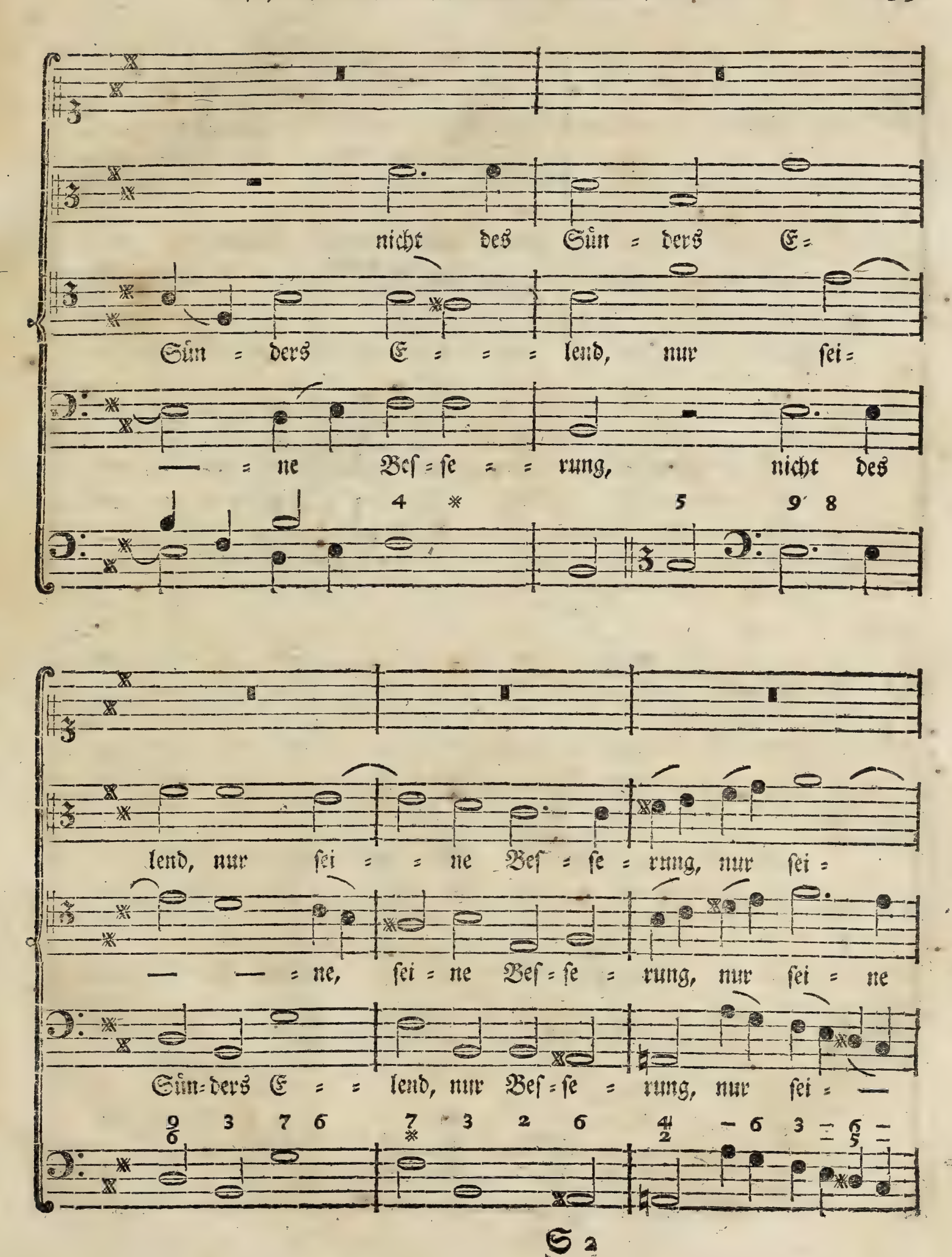
Bes = se = rung, nur sei = ne Bes =

Nicht des Sün = ders

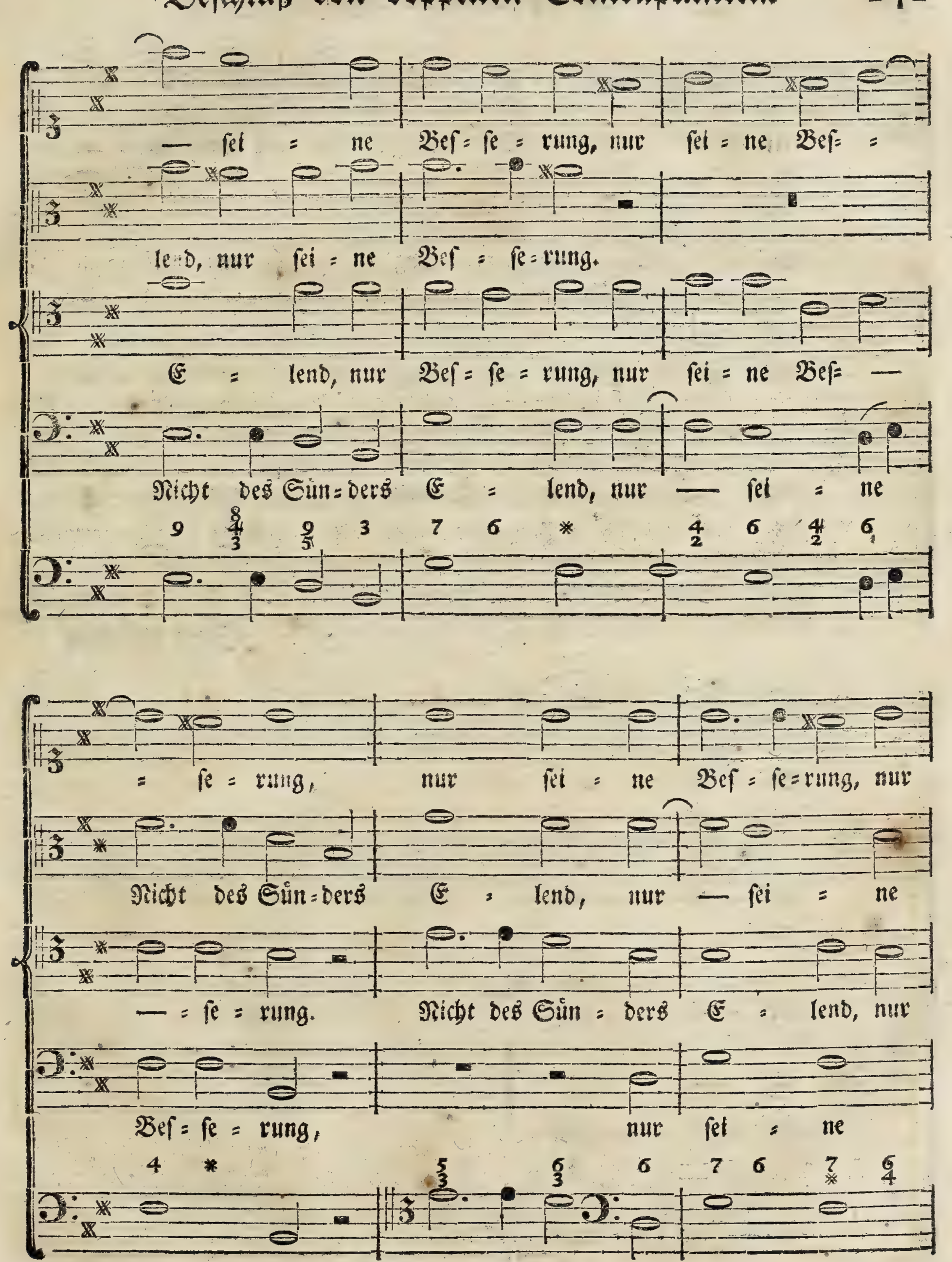
7 6 12 7 6 4 * 6




Sün=ders E = = = lend, nur sei = = ne Bes = —
Nicht des Sün = ders, nicht des Sün=ders E = —
— — = se = rung.
— — — = lend,
Nicht des Sün =ders, nicht des
Nicht des Sün=ders, E = = = lend, nur sei=
4 * 6 1


nicht des Sün = ders E=
Sün = ders E = = = lend, nur sei=
— = ne Bes = se = = rung, nicht des
4 ✳ 5 9 8
lend, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur sei =
— — = ne, sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne
Sün= ders E = = lend, nur Bes = se = rung, nur sei = —
9/6 3 7 6 7/✳ 3 2 6 4/2 — 6 3 — 6/5 —


— = ne Beſ = ſe = rung, nur ſei = = = ne
Beſ = = = ſe = rung, nur ſei = = ne Beſ = —
— = ne Beſ = ſe = rung, nur ſei = = = ne
Nicht des Sün = ders E = = lend, nur
Beſ = ſe = rung. Nicht des Sün = ders E =
— = ſe = rung. Nicht des Sün = ders
Beſ = ſe = rung.


sei ne Bes se rung, nur sei ne Bes
lend, nur sei ne Bes se rung.
E lend, nur Bes se rung, nur sei ne Bes
Nicht des Sün ders E lend, nur sei ne
se rung, nur sei ne Bes se rung, nur
Nicht des Sün ders E lend, nur sei ne
se rung. Nicht des Sün ders E lend, nur
Bes se rung, nur sei ne

seine Besserung, nur seine

Besserung, nur seine

seine Besserung, nur seine

Besserung, nur seine

Sehr langsam.

Besserung.

Besserung.

Besserung.

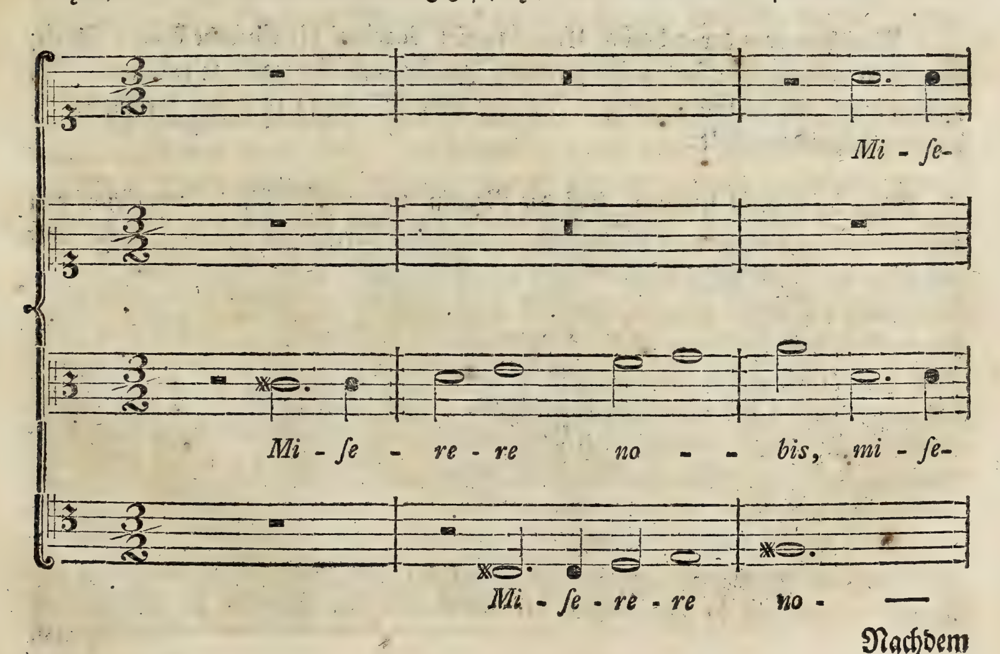
Besserung.

Zum

Zum Beschluß meines zweyten Theils mögen beyfolgende aus dem italienischen ins deutsche übersetzte beyde musikalische Aufsätze noch zum Beweis dienen, daß die Musik nicht aus willkührlichen, sondern nach sichern Gründen festgesetzten Regeln bestehe.

Antwort des Cavaliers Alexander Scarlatti, ersten königlichen Capellmeisters zu Neapolis, auf ein aus einem Abendlande an ihn geschehenes Ansuchen: seine Meynung über einen Streit zu sagen, der zwischen zweenen Componisten über den Eintritt eines zweyten Soprans in einer Stelle eines Miserere nobis entstanden war. Dieser Eintritt ist in einer vierstimmigen Messe welche den Titel Scala Aretina führet, angebracht, und als ein Fehler von einem andern Componisten derselben Nation getadelt, und ein verbotener Gang genennet worden. Hierbey sind verschiedene Meynungen anderer Componisten des besagten Landes, wie man im Druck sehen kann, angeführet, und der Streit also dem gedachten Capellmeister Scarlatti im Monat December 1716. nach Neapolis eingeschickt, von ihm aber im April 1717. auf folgende Art beantwortet worden.

Dies ist des gedachten Verfassers Satz, welcher beym Eintritte des zweyten Soprans mit der Secunde gegen den Contralt beym Zeichen 𝄋 wobey der Tenor G hat, und wo keine Vorbereitung geschieht, als unrecht verworfen worden.



Nachdem



Nachdem nun der gedachte Capellmeister Scarlatti die Gründe beyder Theile, die sich in vorbesagtem Falle widersprochen, gelesen und überleget, so erkläret er sich, weil er durch die an ihn ergangene Anfrage seine Meynung zu sagen verbunden ist, darüber folgendergestalt:

Man kann nicht leugnen, daß die Regeln der musikalischen Composition von alten und neuern in ihrer Wissenschaft gegründeten Verfassern deswegen festgesetzet worden, damit man die Consonanzen und Dissonanzen in der Musik möge kennen, bilden und anbringen lernen, (welches man Modulation nennet,) damit daraus die angenehmste Harmonie in den Compositionen entstehen möge, und damit diese, wenn sie vermittelst des Gehöres zum Verstande kommen, die Kraft haben mögen, die Leidenschaften des Gemüths zu bewegen. Eine solche Wirkung ist eine augenscheinliche Probe, daß dergleichen Compositionen mit Kunst und Genie verfertiget worden, und das besteht hauptsächlich darinn, daß man mit einer der Natur gemäßen Künstlichkeit die Harmonie der Noten dem Sinne und der Nachahmung der Worte gemäß einzurichten weiß. Nun muß, damit man eine so bewundernswürdige Wirkung erhalten möge, die Musik auf eine solche Weise vernünftig eingerichtet seyn, daß sie den Regeln der Kunst und den Gründen der Wissenschaft

gemäß

gemäß seyn möge, ohne welches man nichts gutes und vollkommenes, um den vorgesetzten Endzweck zu erhalten, würde ausrichten können. Dieses wird niemand leugnen können, ohne in den Fehler zu fallen, daß er den Anfang das Mittel und das Ende einer so erhabenen Wissenschaft nicht zu verstehen verräth. Dahero muß man sagen, daß, ob man gleich eine Composition verfertigen kann, die aus bloßen Consonanzen zusammen gesetzt ist, ohne daß irgend eine Dissonanz darunter gemischet sey; nichts desto weniger die Harmonie wenn man auf solche Weise verfahren will, ungeschmackt, kurz und eingeschränkt gerathen, und aller derer Schönheiten gänzlich beraubet seyn würde, welche sie angenehm, ergötzend und zugleich künstlich machen. Soll sie aber auf eine solche Art gerathen, wie wir zuletzt beschrieben haben, so muß sich der Componist, der Consonanzen und Dissonanzen mit einem durch die Kunst geleiteten Genie, und mit einer durch die Wissenschaft geleiteten Vernunft bedienen. Er muß sowohl Consonanzen als Dissonanzen nach den Regeln brauchen, welche durch die Lehre der in der Theorie und der Ausübung erfahrnen Meister angewiesen worden. Denn ohne ein solches Verfahren würden schwerlich augenscheinliche und klare Proben der Güte seiner Harmonie können gegeben werden, welche aber darinn besteht, daß die Wirkungen hervor gebracht werden, die man bey dem Endzwecke auf welchen sie gerichtet ist, zur Absicht hatte. Man muß weiter sagen, daß die Dissonanzen allein nicht nur keine Harmonie machen können, sondern daß sie ihrer Natur nach selbst die Zerstöhrung der Uebereinstimmung und die Zerrüttung des Wohlklanges und der Ordnung sind, welche man durch die Consonanzen erhält, indem diese jenen gerade entgegen stehen. Nichtsdestoweniger aber ist es nöthig, daß sowohl die einen als die andern mit einer vernünftigen Kunst gebrauchet werden, so daß man sie nämlich mit einander vermischet und verwebet, wie die Farben, und den Schatten und Licht in der Malerey, als welche ohne die Vermischung der gedachten regelmäßig und künstlich gebrauchten Farben niemals vollkommen seyn kann. Man weiß, daß eins der wichtigsten Gesetze in der Kunst zu componiren dieses ist, daß die Dissonanzen auf die Art angebracht werden, welche man die **Modulation eines vorbereiteten unvollkommenen Intervalls** (modulatione d' imperfetta preparata) nennet. Diese Vorbereitung eines unvollkommenen Intervalls oder einer Dissonanz muß so verstanden werden: Es müßen zwo Noten seyn, welche erstlich gegen einander in einer Consonanz stehen, indem aber die eine von ihnen einige Zeitlang auf ihrem Orte, Klange, oder Stimme ruhend bleibt, bewegt sich die andere von ihrer Stelle unterwärts, entweder stufenweise, oder durch einen Sprung, aber niemals anders als so: und aus dieser Bewegung entsteht die Dissonanz zwischen diesen zweyen

Noten, von welchen die, welche fest stehen bleibt, alsdenn von der andern, welche sich beweget hat, gebunden genennet wird. Ein solcher Satz nun wird genennet und ist auch eine Unordnung, denn von der Consonanz geht man fort, um eine Dissonanz zu machen, dieses aber ist ein Stand der Unvollkommenheit oder Uneinigkeit. Weil nun in der Unvollkommenheit und Uneinigkeit keine Harmonie seyn kann, so muß alsdenn die Note, welche, wenn sie still steht, durch die Bewegung der andern, welche sich erst bewegte, gebunden wird, darauf sich auch bewegen, um sich diesem Stande der Unvollkommenheit und Uneinigkeit oder der Bindung (ligatura) zu entziehen, und indem sie unter sich oder unterwärts weiter fortgeht, so muß sie sich an einem solchen Orte wieder setzen, wo sie mit der andern wieder in eine Consonanz kömmt. Daraus entsteht nun wieder eine Harmonie, weil sie sich von Neuen in die Uebereinstimmung und Ordnung setzen, wovon sie sich entfernet hatten. So ist die Regul oder das Gebot in diesem Falle beschaffen, welches durch das Ansehen und die Gründe der in der Theorie und in der Ausübung erfahrnen Männer gegeben worden. Die Erfahrung beweiset auch seine Richtigkeit. Die Probe davon ist klar, indem man den ganz natürlichen Beweis geben kann, daß das Wort Dissonanz Zerrüttung und Unordnung andeutet: Zerrüttung und Unordnung aber setzen vorhergehende Zusammenstimmung und Ordnung voraus, denn wo die Sache nicht erst zusammenstimmend und ordentlich gewesen ist, so kann auch keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Da über dieses, wie schon oben gesagt worden, die Note, welche still steht indem die andere sich beweget, gebunden genennet wird, so kann man es auch durch eine ganz natürliche Ursache beweisen, wenn man sagt, daß der Zustand wenn etwas gebunden ist, einen vorhergehenden Zustand der Freyheit voraus setzet. Weil aber das frey seyn ohne Zweifel ein Zustand der Vollkommenheit ist, so ist das Gehen von der Freyheit zum gebunden seyn ein Zustand, in welchen man in Unvollkommenheit oder Unordnung und Zerrüttung fällt, und dieses ist klar. Diese und andere Ursachen welche ich übergehe, geben augenscheinlich zu erkennen, daß die Dissonanz vorbereitet seyn muß, das ist, sie muß erst als Consonanz stehen, (welche die oben beschriebene Uebereinstimmung, Ordnung und Stand der Freyheit ist) darauf macht man daraus die Dissonanz auf die oben beschriebene Art, und endlich muß sie wieder in den Stand der Vollkommenheit zurückkehren, das ist, sie muß aufs neue wieder zur Consonanz werden. Dies ist der Gebrauch der Regeln und der Vernunft, die man nicht bestreiten kann, und so sprechen alle so wohl geistliche als weltliche Verfasser davon, welche man theils um mehrerer Kürze willen, theils aber auch deswegen nicht anführet, weil nicht zu glauben ist, daß einer, der von der

Musik Profession macht, sie nicht sollte gelesen und studiret haben. Man führet aber dagegen folgende wenige und ganz gemeine Beyspiele an, nicht in der Absicht, als sollten sie für Meister dienen, die in der Theorie und in der guten Ausführung gründlich erfahren sind, sondern nur für die Anfänger. Sie werden hinlänglich seyn, die Sache deutlich zu machen, ohne daß man sich in viel mehrere, welche vorzufallen pflegen, ausbreitet. Erstlich kommen Beyspiele von der Secunde, darnach von der Quarte, darauf von der Septime, und endlich von der None, welche alle vorbereitet sind. Die Exempel sind 2. 3. und 4 stimmig, wie folget:

Beyspiele mit zwey Stimmen.

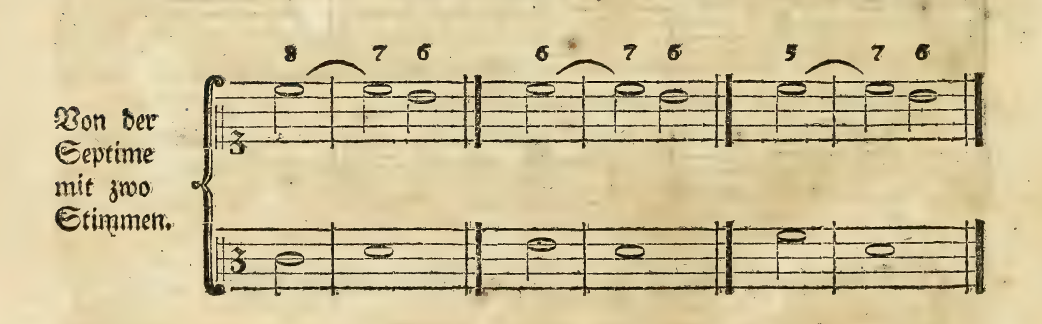


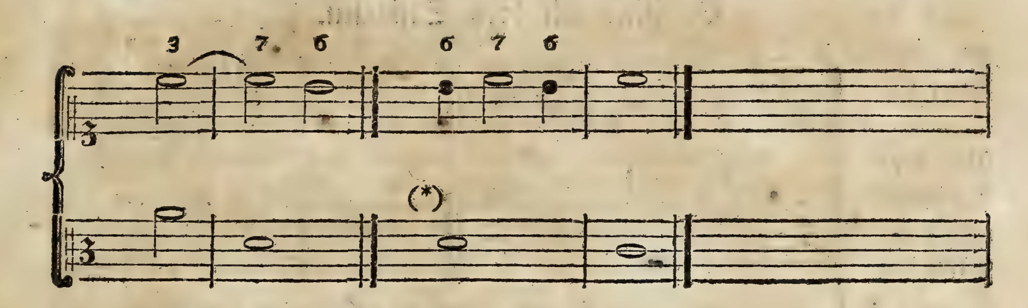
(*) Dies letzte Exempel ist nur in 4. oder mehrstimmigen Sätzen erlaubt.





(*) Das letzte mit 4. oder mehr Stimmen.



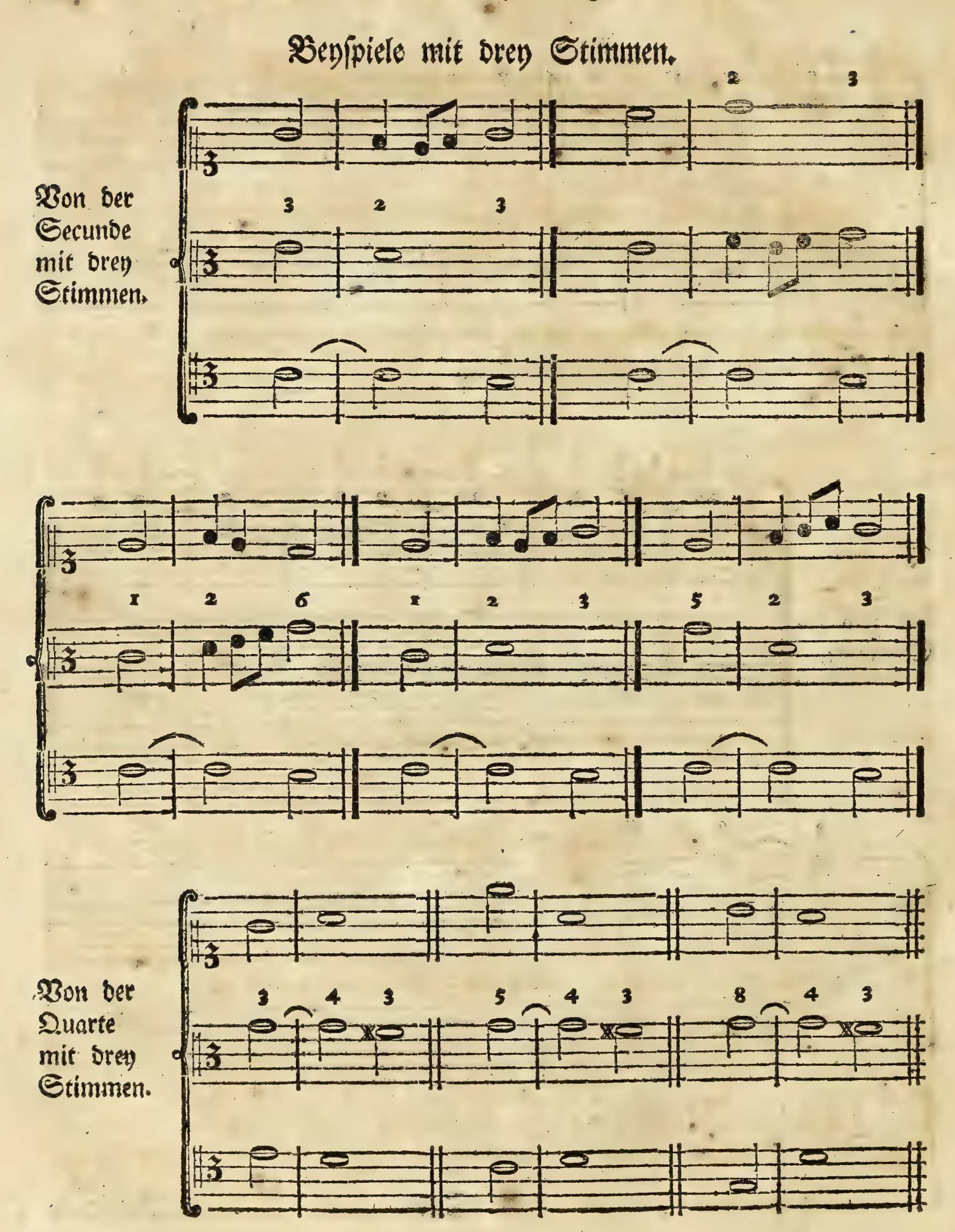


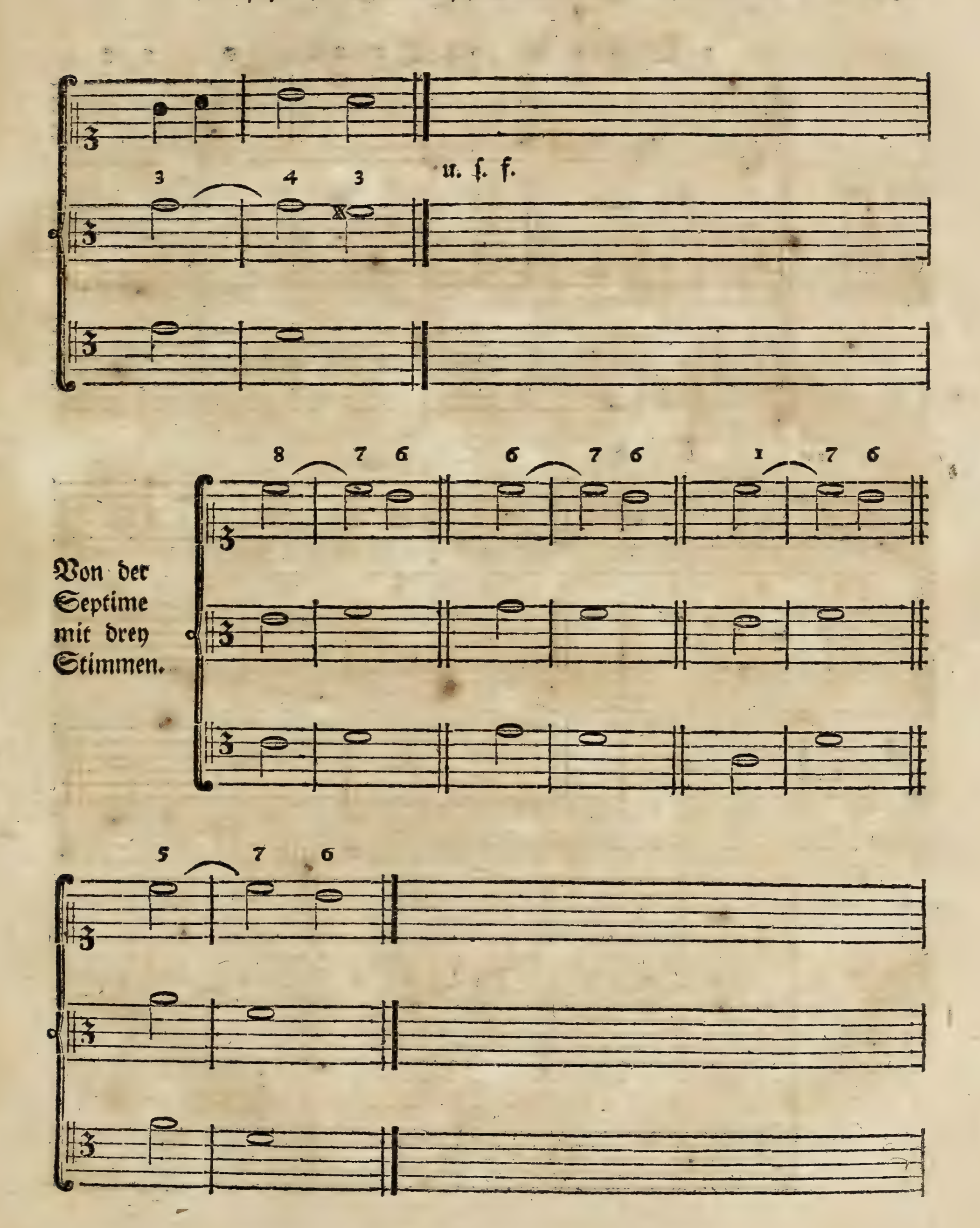
(*) Das letzte mit mehrern Stimmen.

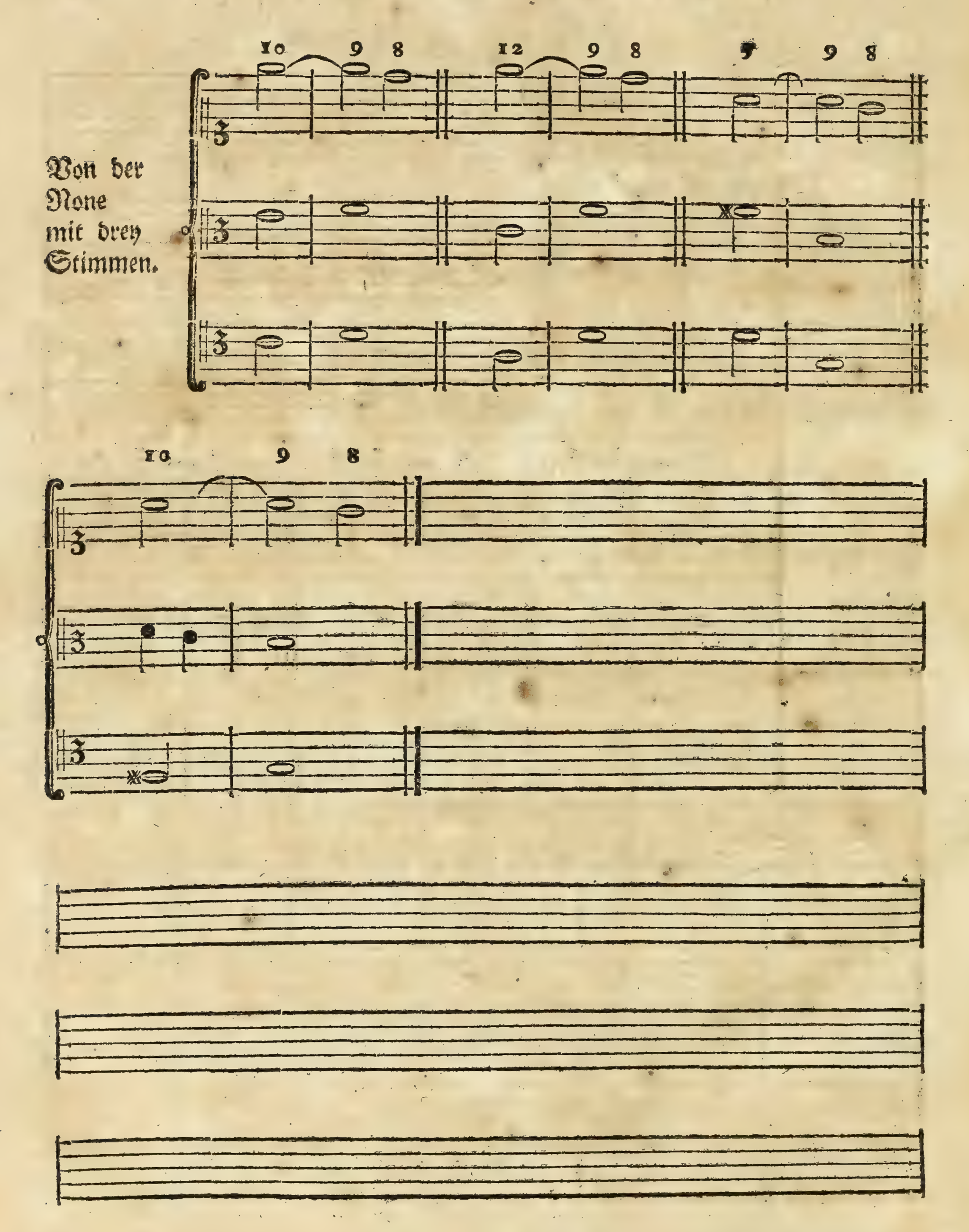
Von der None mit zwo Stimmen.

(**) Dies letzte Exempel ist zweifelhaft.

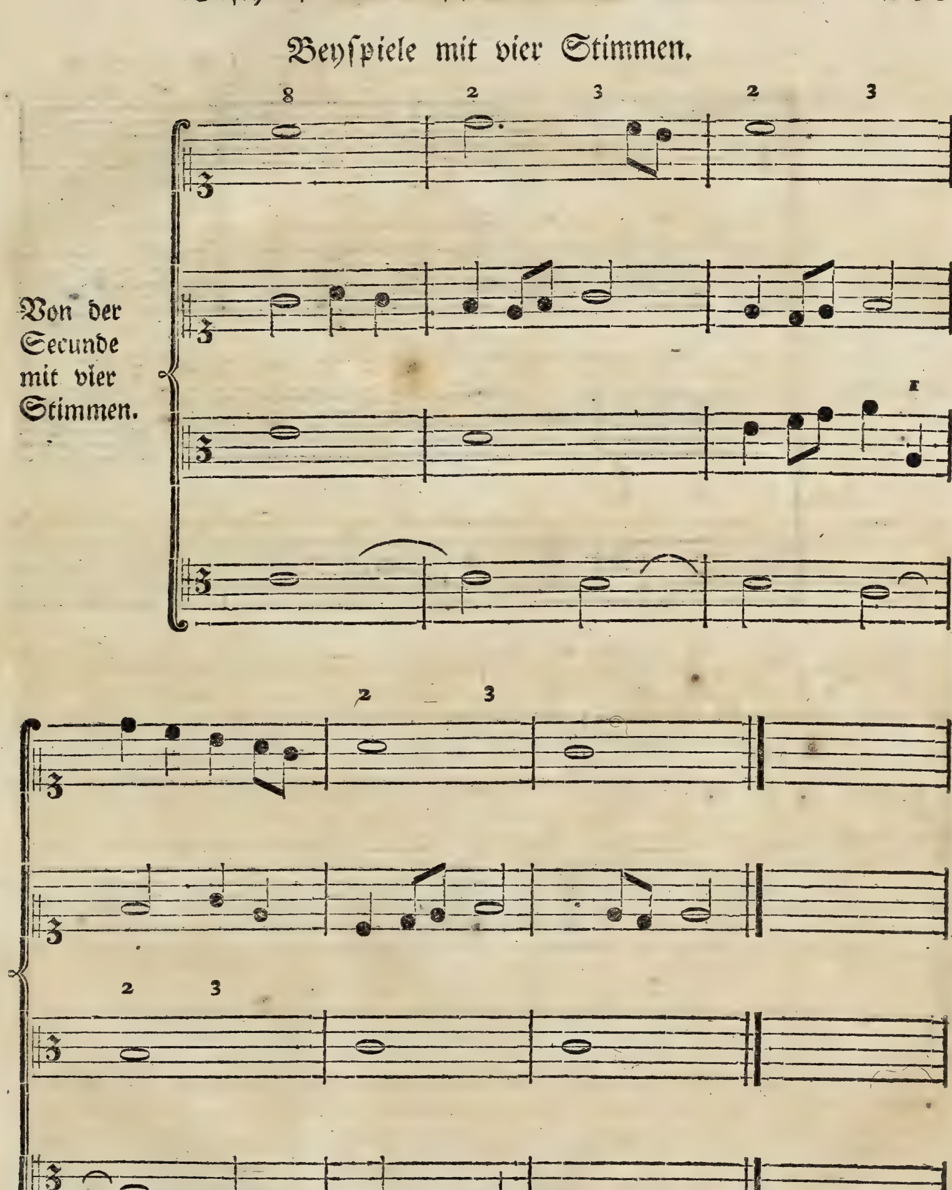
Beyspiele mit drey Stimmen.

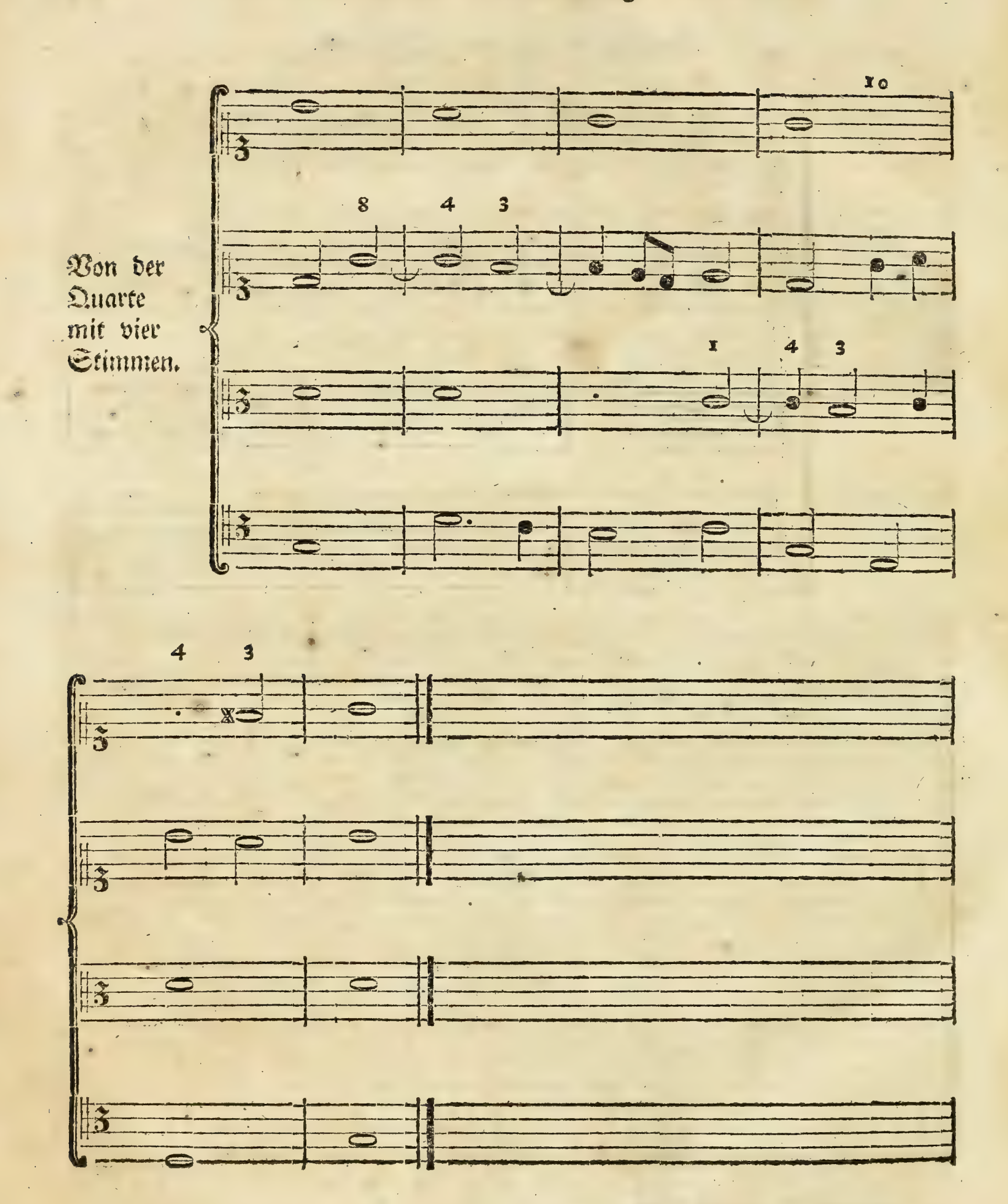


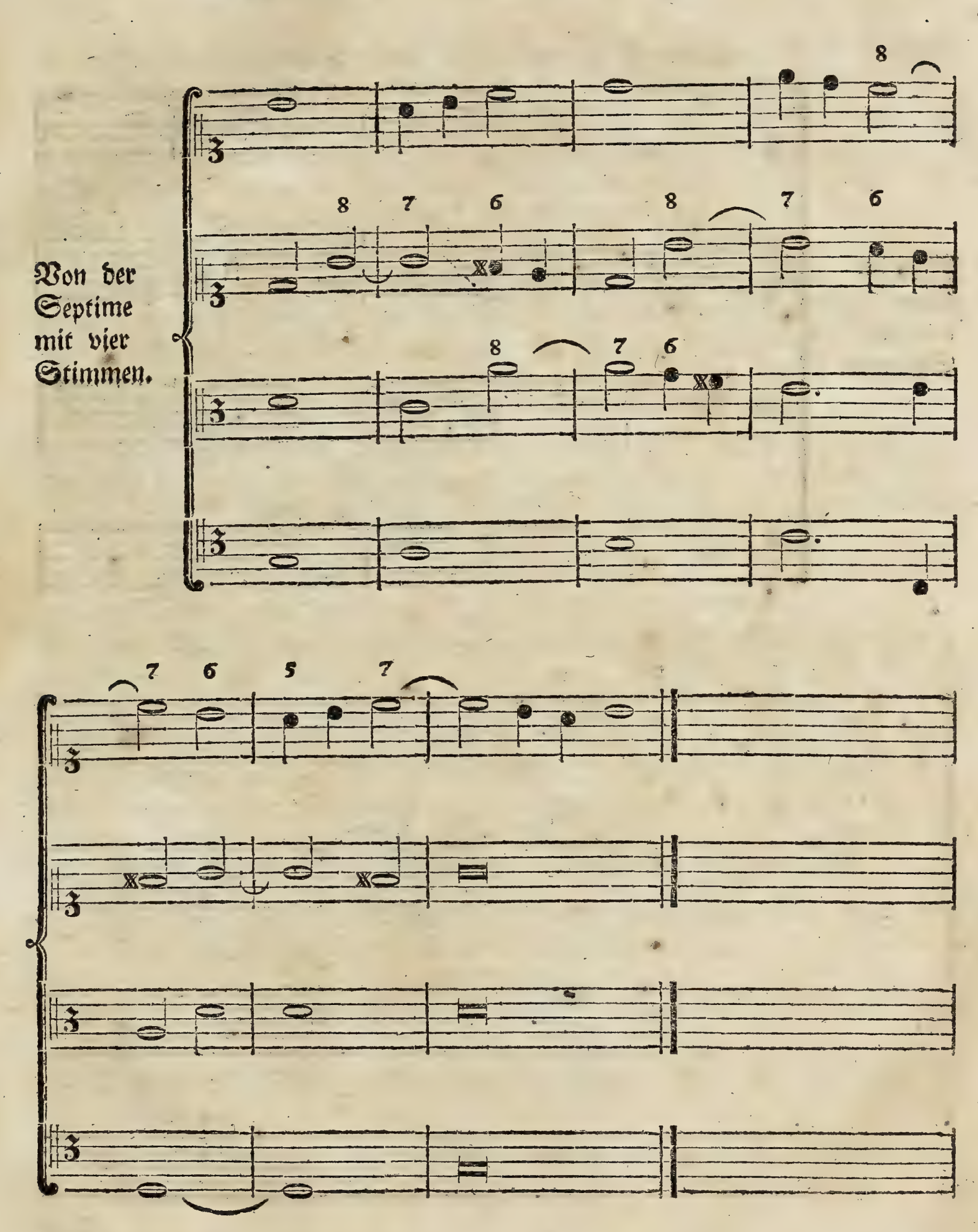

3
4
3
u. s. f.
8
7
6
6
7
6
1
7
6
Von der Septime mit drey Stimmen.
5
7
6

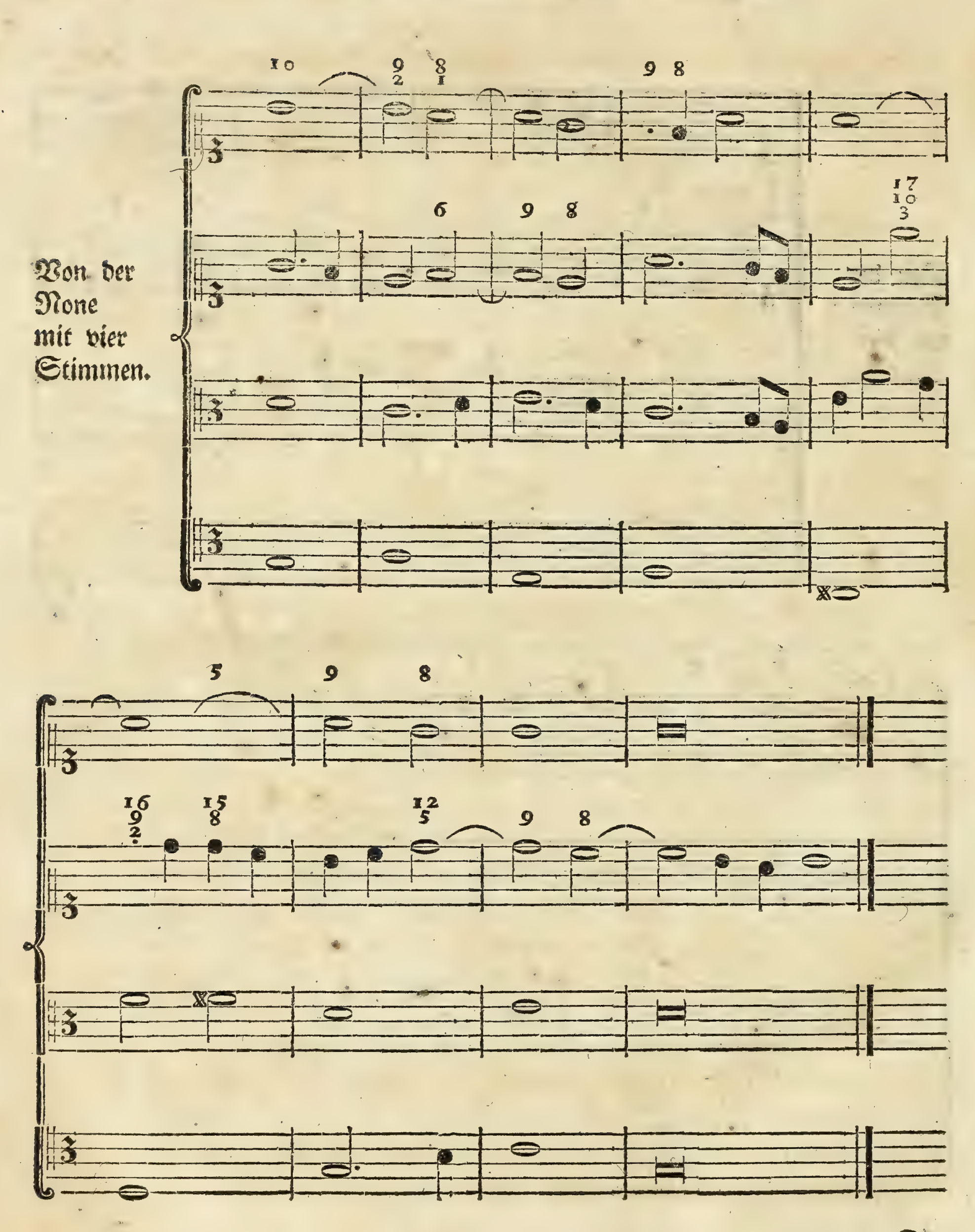

Von der
None
mit drey
Stimmen.
10 9 8
12 9 8
9 8
10 9 8

Beyspiele mit vier Stimmen.




Von der
Quarte
mit vier
Stimmen.
10
8 4 3
1 4 3
4 3


Von der
Septime
mit vier
Stimmen.



Der

Der Bewegungen untereinander geflochtener Consonanzen und Dissonanzen giebt es viel und mancherley. Daraus entsteht die Modulation, welche die Harmonie in ihrer Gewalt hat, und sie nach ihrem Willen einrichtet. In diese Bewegungen können alle gedachte Intervalle gebracht werden, denn sie hangen von der Einbildungskraft ab, in welcher eine Menge Mannigfaltigkeit der Gedanken ihren Ursprung hat, die niemand zählen kann. Es werden also die wenigen angeführten Beyspiele hinreichend seyn, blos um den vorhergehenden Discour, der den gegenwärtigen Fall, von welchem die Rede ist, betrift, zu erklären, damit diejenigen, welche in dieser Wissenschaft Lehrlinge sind, einiges Licht über diese Materie erhalten. Es hat auch der Verfasser gegenwärtiger Schrift keine andere Absicht als diese: denn er ist keinesweges gesonnen weder einen Lehrer, noch Richter, noch Gesetzgeber vorzustellen. Er erklärt sich also, und bezeuget, daß er über gegenwärtigen Fall kein entscheidendes Urtheil fällen will, indem er für beyde einander widersprechende Partheyen alle Ehrerbietung und Hochachtung hat, weil beyde in der Theorie gut und gründlich sprechen. Er erfüllet vielmehr nur das, was er schuldig zu thun ist, nämlich: daß er auf die ihm über den gegenwärtigen Fall vorgelegte Frage antwortet. Zu dem Ende spricht er mit Aufrichtigkeit und Freyheit seiner geringen Einsicht, ohne irgend eine Partheylichkeit zum Vortheile des einen oder des andern Theils. Um sich also nur nach den Umständen des gegenwärtigen Falles einzuschränken, sagt der Verfasser dieser Antwort, daß alles wesentliche, um ihn zu vertheidigen, auf die folgenden Puncte ankömmt, welche von eben diesem gegenwärtigen Verfasser hier getreulich und buchstäblich aus der Sprache des Urhebers gedachten, wie gesagt beym Eintritt des zweyten Soprans getadelten Satzes, übersetzet worden. Der Verfertiger dieses Satzes, sucht ihn auf eine sinnreiche Art gegen den Tadel der ihm von einem andern Componisten seiner Nation gemacht worden, zu vertheidigen, und redet gegen seinen Beurtheiler folgender gestalt:

„Drey Dinge nimmt sich der Herr N. N. durch seinen Tadel zu verbessern heraus, erstlich: den Eintritt in dissonirenden Intervallen,

„Zweytens: Die Unterschiebung (Supposizione) einer Pause in einer Figur,

„Drittens: Daß zwo vollkommene Consonanzen einer Art auf einander folgen.

„Die Vertheidigung dieser drey Puncte wird also das ganze Unternehmen meiner Verantwortungsschrift seyn.

„Erstlich sage ich, daß man die Unterschiebung einer Pause in einer Figur „anbringen kann.

„Zweytens will ich zeigen, daß die gedachte Gewohnheit, die Stimmen in „dissonirenden Intervallen eintreten zu lassen, in der Musik gebilliget „wird.

„Drittens will ich beweisen, daß dergleichen durch den Gebrauch rechtmä„ßiger Freyheiten erlaubet werden kann.

„Viertens will ich den Ausspruch des Gehörs untersuchen, auf welchen Rich„terstuhl der Herr N. N. sich berufet, um die Dissonanzen zu verwerfen.

„Fünftens will ich die auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen „einer und eben derselben Art vertheidigen.

„Endlich will ich die Beyspiele einiger bewährten Verfasser meiner Nation, die „ich im Anfange meiner im Druck heraus gegebenen Schrift angeführet ha„be, beleuchten.

So spricht der Verfasser des gedachten musikalischen Satzes, und führt die Beyspiele anderer Componisten seiner Nation, welchen er nachzuahmen gedacht hat, an. Diese Beyspiele werde ich hier nicht wiederholen, weil einige von ihnen, mehr oder weniger, etwas dem Satze des Verfassers, welcher ihm als falsch getadelt worden, gleiches enthalten. Ich lasse sie also weg, und finde sie nicht vor nöthig anzuführen; (andere von diesen Beyspielen findet man gedruckt in der Abhandlung welche der gedachte Verfasser zu seiner Vertheidigung heraus gegeben hat,) weil die hier gegenwärtige Schrift hinlängliche und sehr vernünftige Gründe enthält, warum ich keinen Ausspruch über diese Materie thun will, blos weil ich für einen und den andern Theil die größte Achtung und Ehrerbietung habe. Man wird sich also nur ganz kurz fassen, und sich dabey auf die richtige Auslegung der Regeln der Kunst und der Lehren einiger der gelehrtesten so wohl alter als neuer Tonverfasser gründen. Der Urheber dieser Abhandlung ist über dieses durch die Erfahrung seiner Meynung gewiß, indem er 40 Jahre lang Fleiß und Mühe auf die gründliche Kunst der Musik gewendet hat, und noch gegenwärtig damit fortfährt, da er diese seine freyen Gesinnungen zur Antwort auf die an ihn abgelassene Frage abfasset, und aus denselben Gründen auf die Puncte welche der getadelte Verfasser zu vertheidigen sich bemühet, und die man vorher angeführet hat, sich folgender gestalt heraus läßt.

1) Die

1) Die beyden auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen einer Art, können vorkommen, und werden von sehr vielen Verfassern gebrauchet, weil da keine Nothwendigkeit ist, wider die Regeln der Kunst und der guten Harmonie in Fehler zu verfallen. Doch fehlt es dem Verfasser nicht an Wegen und sinnreichen Hülfsmitteln, um die Gefahr zu vermeiden, und doch zu seinem Zwecke zu gelangen.

2) Die Unterschiebung der Pause vermittelst einer Figur, kann statt finden, wenn bey einer unternommenen Fuge die Nachahmung oder der Eintritt des Hauptsatzes dieselbe nothwendig machet. Aber die Art dieses zu thun, ist nur eine einzige, und diese unterläßt der Verfasser gegenwärtiger Antwort hier, aus gewissen Ursachen, zu erklären; er verspricht aber sie zu zeigen, wenn beyde einander widersprechende Theile einmüthig darum ersuchen, sonst aber nicht. Doch sagt er, daß er es für wohl gethan hält, wenn die Klugheit des Componisten einen solchen Fall vermeidet, wofern er nicht durch eine unvermeidliche Nothwendigkeit dazu gezwungen wird. Diese Nothwendigkeit ist aber niemals so dringend, daß sie nicht sollte vermieden werden können.

3) Die Freyheiten welche sich ein Componist nehmen darf, müssen so beschaffen seyn, daß man dabey wider die Regeln der Kunst keinen Fehler begehe, sondern daß sie zur Bewunderung des Witzes dienen, ohne bey der Tadelsucht Zweifel zu erwecken.

4) Die Fortschreitung in der Modulation, muß so eingerichtet werden, daß sie vor dem Gewichte des richtigen Gebrauchs bestehen könne. Sie muß durch solche Bewegungen geschehen, welche zum Muster der Nachahmung dienen können, ohne den guten Regeln Tort zu thun. Also kann der Gebrauch ein beobachtungswürdiges Gesetz werden. Widrigensfalls aber, ist der Gebrauch, wenn er zu einem bösen Beyspiele dienet, verwerflich, und darf nicht nachgeahmet werden. Die Neuigkeit in vernünftigen und allgemeinen Regeln pflegt der Ursprung verderblicher Irrthümer zu werden.

5) Das Gericht des Gehörs ist das rechte und einzige um die Harmonie zu beurtheilen. Es kann aber über die Wissenschaft keinen Ausspruch thun, welches vielmehr dem Verstande zukömmt. Das Gehör und das Auge sind zugleich die Kläger und Zeugen der Kunst in der Musik, und der Wissenschaft in derselben, und sind beyde nothwendig als Anwald den Rechtssachen, welche vor das Tribu-

nal

nal der Vernunft in derselben gehören, von welchen alles Urtheil abhängt, wider das nichts mehr eingewendet werden kann.

6) Die Beobachtung der Regeln (sagt der Verfasser des gedachten getadelten Satzes) ist, wenn sie nicht die Erlaubniß der Freyheiten hat, arm, eingeschränket, streng, u. s. w. Gegen diese Meynung hält der Verfasser dieser Abhandlung, mit guter Erlaubniß und mit aller Bescheidenheit und Achtung, für nöthig, folgendes zu sagen: Die Beobachtung der Regeln ist nicht allein nicht strenge oder eingeschränkt, u. s. w. sondern die Musik wird vielmehr einzig und allein vermittelst derselben von Harmonischen Blüthen und Früchten fruchtbar und überflüßig reich. Die Ursache ist, weil eben dieselben Regeln die wesentlichen Stücke angeben, so die Harmonie ausmachen, und aus ihrer Natur entspringen, welche in Zahl und Maaß besteht, die in gehörigem Verhalte geordnet und gesetzt sind; diese Stellung in gehörigem Verhalte, macht die Harmonie, und eine solche Harmonie ist Musik. So sind gleichergestalt alle sichtbare und unsichtbare Dinge Musik, wie man am Ende dieser Abhandlung mit Beschreibung und Eintheilung sagen wird.

Die Regeln unserer Musik in der Kunst zu componiren sind so nothwendig, wie die Flügel einem Vogel, um damit fliegen zu können, und wie Seegel und Ruder einem Schiffe, um sich zu bewegen, und Reisen zu unternehmen. Sie sind die verständigen Kräfte, welche das Gemüth des Componisten bewegen, und vermittelst welcher er die Schöpfung seiner gefaßten Ideen zeiget. Sie sind der bewegende Geist der Harmonie, denn durch ihn macht man eine gute Vermischung der Consonanzen und Dissonanzen, und vollführt das Gewebe der Modulation auf eine schöne Art. Sie sind das Licht und der unentbehrliche Führer zu dem Fluge der Einbildungskraft, damit dieselbe mit Gewißheit in den ungeheuren Räumen der Harmonie sich ausbreiten können, als welche dem Verstande begreiflich und der Vernunft augenscheinlich klar, den menschlichen Geist auf eine sympathetische Weise rühret, daß sich darinn die Funken des Vergnügens der Sinne, und der Leidenschaften des Herzens anzünden.

Ich sage noch einmal, daß das Wort Dissonanz die Bedeutung von Zerrüttung und Unordnung hat. Zerrüttung und Unordnung setzen vorhergehende Uebereinstimmung und Ordnung voraus. Denn wenn eine Sache nicht erst ordentlich und übereinstimmend gewesen ist, so kann keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Und weil die Dissonanz in einer Bindung vorkommen

muß,

muß, wie ich schon angeführt habe, so sagt man, daß das gebunden seyn erstlich einen Zustand der Freyheit voraus setzet, dieser aber ist eine Vollkommenheit, und also ist sie erst mit Recht eine Consonanz. Aus diesen beyden wiederholten klaren und natürlichen Beweisgründen, von welchen man in der Natur unzählige anführen könnte, folgert man nothwendig, daß keine Dissonanz seyn kann, oder soll, wo nicht vorher eine Consonanz gewesen, welche Consonanz eben gleichsam die erst ordentliche und übereinstimmende Sache gewesen, auf welche der Zufall der Zerrüttung und Unordnung folget. Es ist hier eben so, wie ein vorhergehender Stand der Freyheit, auf welchem der Zustand gebunden zu seyn folget, und nach diesem muß wieder der Zustand der Befreyung folgen, damit darnach die erste Freyheit, welche Vollkommenheit oder Uebereinstimmung und Consonanz ist, hernach wieder komme. Wie nun die Dissonanz nothwendig vorbereitet seyn muß, so macht man, indem man auf solche Art nach Regeln und vernünftiger Kunst verfährt, durch die Abwechselungen mit Consonanzen und Dissonanzen, eine gute Modulation, und vermittelst dieser erzeugt sich die Harmonie, deren nur der Umfang des Verstandes eines Componisten fähig ist. Und weil die Sphäre der Harmonie von einer ungränzbaren Weite ist, so kann sich das Genie des Componisten in diesem Raume so weit ausdehnen, so viel Stufen von Wirksamkeit und Erhebung er nur besitzet, um sich in dieser Sphäre auszubreiten, von welcher die Regeln das Licht, die Modulation der Wirkungspreis, der Ton (welcher durch das Gehör zum Verstande dringet) der Einfluß ist. Die Mannigfaltigkeit seiner Bewegungen ist die Fruchtbarkeit an Blumen und Früchten des Vergnügens und Ergötzens, welches sie dem Gemüthe bringen, und endlich sind die Strahlen seines Lichtes die sympathetischen Funken, welche die Stärke haben, die menschlichen Leidenschaften zu erwecken, zu entzünden, und zu bewegen. Dieses ist der Gegenstand, welches der Anfang und das Ende der Absicht des Componisten der Musik in seiner Bemühung und Fleiße seyn soll.

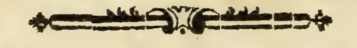
So machten es die alten Musikgelehrten in Griechenland, auf eine bewundernswürdige Weise, wie viele bewährte Schriftsteller, welche Glauben verdienen, und welche den Musikverständigen bekannt seyn sollten.

Damit man aber in der Ausführung sehen möge, daß das Beyspiel einer Lehre mehr Kraft hat, als bloße Worte davon, so hat der Verfasser dieser Abhandlung es nicht für undienlich erachtet folgende kurze 4 stimmige Composition von sei-

ner Arbeit hier mitzutheilen, worinn viele Vorfälle des Gebrauchs vorbereiteter unvollkommener Intervalle, (Dissonanzen,) ohne die Unterschiebung einer Pause vermittelst einer Figur vorkommen. Diesen letztern Fall hat sich der Verfasser, wie oben gesagt worden, vorbehalten. Er erkläret sich aber ausdrücklich, daß er dieses Beyspiel aus keiner andern Absicht anführet, als damit die darinn befindlichen Fehler, von Meistern, die in der Theorie und in der Ausübung gründlich gelehrt sind, verbessert werden mögen. Denn für diese hat er alle Hochachtung, und unterwirft ihrem klugen Tadel alle Früchte seines kurzsichtigen Verstandes.

Er legt aber auch noch weiter dieses Beyspiel deswegen vor, damit wenn etwan ein fleißiger Lehrling seyn sollte, welcher einige Compositionen alter und neuer Verfasser in Partitur zu setzen unternähme, er durch Betrachtung ihres Contrapuncts und ihrer Modulation lernen möge, wie er sich bey der Beobachtung einiger Dinge, die nicht zum Beyspiele dienen sollen, zu verhalten habe. Denn in einem Dinge, welches nichts weiter als der kleinste Theil des Ganzen ist, kann man das Ganze auch nicht finden. Dies, was ich bisher gesagt habe, wird einem der es versteht, deutlich seyn, ob es gleich dem, der es nicht versteht, freylich undeutlich bleiben wird.

Fleiß macht den Menschen gelehrt.
Erfahrung ist die Meisterinn der Dinge,
Dies sey einem Verständigen genug.



Eine



Eine

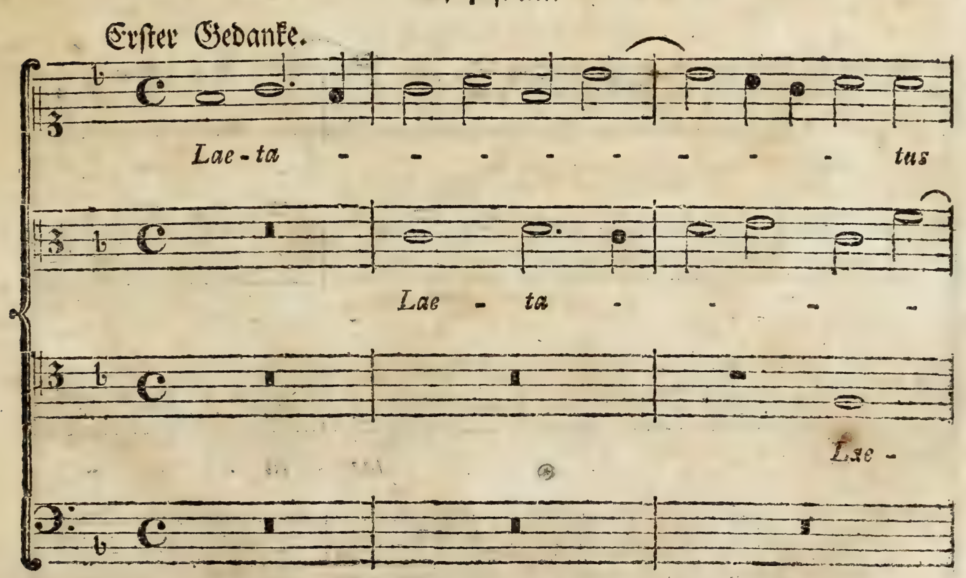
vierstimmmige Composition

des Verfassers gegenwärtiger Abhandlung.

Die Modulation ist dem sechsten Tone eigen.

Drey Gedanken und eine Harmonie.

122. Psalm.




ſum,
- - - tus ſum, lae - ta -
ta - - - - - - tus ſum,
Lae - - ta - - - - -
lae - ta - - - - - - -
- - - - - - - - -
lae - ta - - -
- - - - tus ſum,

- tus ſum, lae - - ta - -

- tus ſum, lae - ta - -

- - - - - - - tus ſum,

lae - ta - - - - - -

- - - - - - - - tus

- - - - - - - - tus

lae - ta - - - - - - tus

- - - - - - - - tus

Zweyter Gedanke.

sum in his, quae di - cta sunt mi - - - -

sum in his, quae di - cta sunt mi - -

sum,

Dritter

sum, - - in

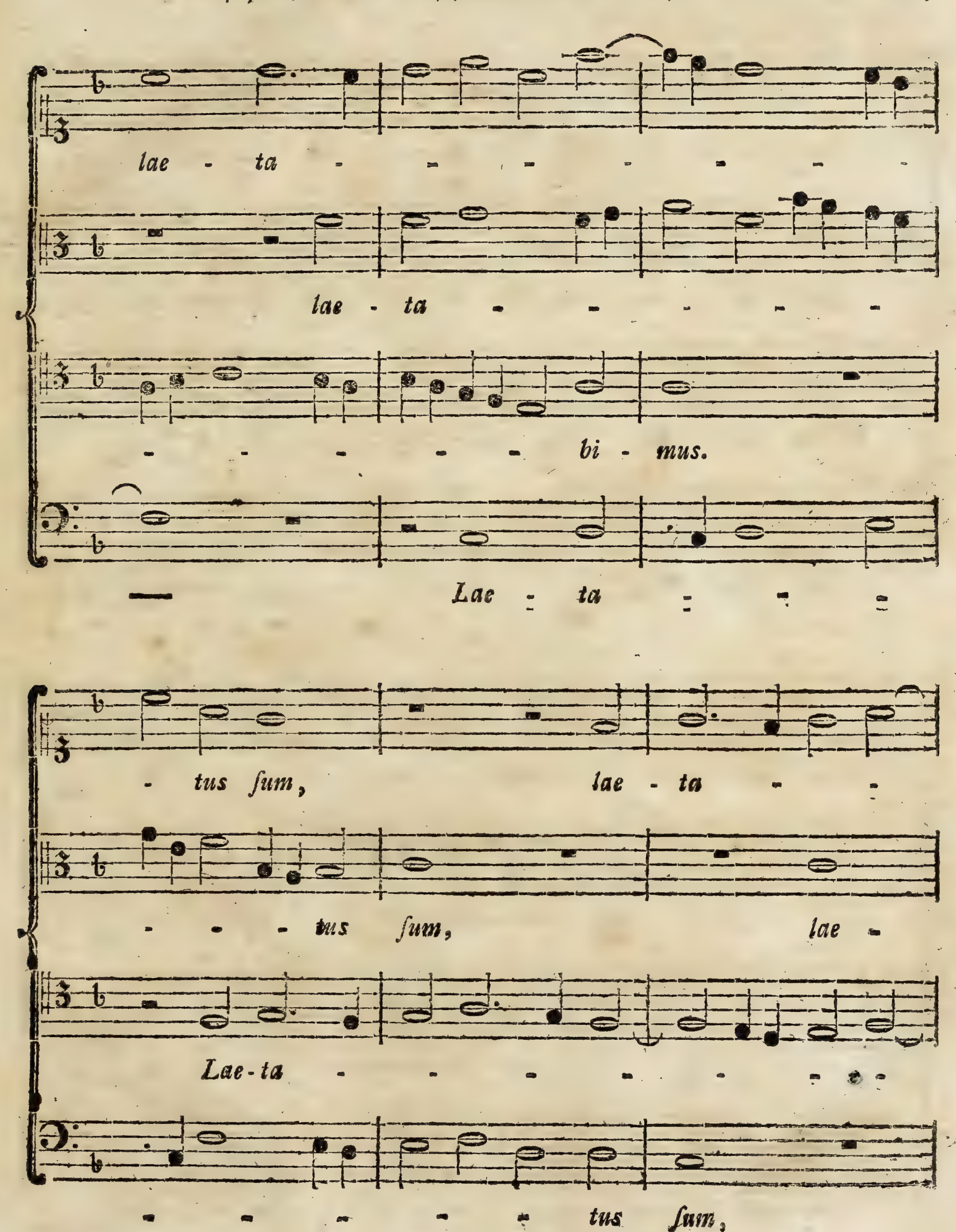
- - - - hi;

- - - - - - - - - hi;

in do-mum do - mi-ni i -

Gedanke.

do-mum do-mi-ni i - - - - bi-mus.


lae - ta - - - - - - -
lae - ta - - - - -
- - - - - bi - mus.
Lae - ta - - -
- tus ſum, lae - ta - -
- - - tus ſum, lae -
Lae - ta - - - - - - -
- - - - - tus ſum,

- - - - - - - - -

ta - - - - - - - - -

- - - - - - - *tus ſum,*

lae - *ta* - -

- - - - - - - - *tus*

- - - - - - - - *tus*

lae - ta - - - - - *tus*

- - - - - - - - *tus*

sum in his, quae

sum in his, quae di - cta sunt mi - - -

sum in his, quae di - cta sunt mi - -

sum in his, quae di -

di - cta sunt mi - hi; in do - mum

ki, in his, quae di - cta sunt mi -

- - - - - hi; in do-

cta sunt mi - - - - - ki;

Do - mi - ni i - - - - - - bi-

- - - - - hi; in do-

mum Do - mi-ni - - i - - bi - mus, i - - -

in do - mum Do - mi-

mus, i - - - - bi-mus, i - - - -

mum Do - - mi - - ni i - - - -

- - - - bi - mus, i-

ni i - - - - - - - bi -

Drey Gedanken und eine Harmonie.



ſum - - - - - - - - in his, quae di -

do - mum Do - mi - ni i - - - - - bi -

ni i - - - - - - - - - - bi -

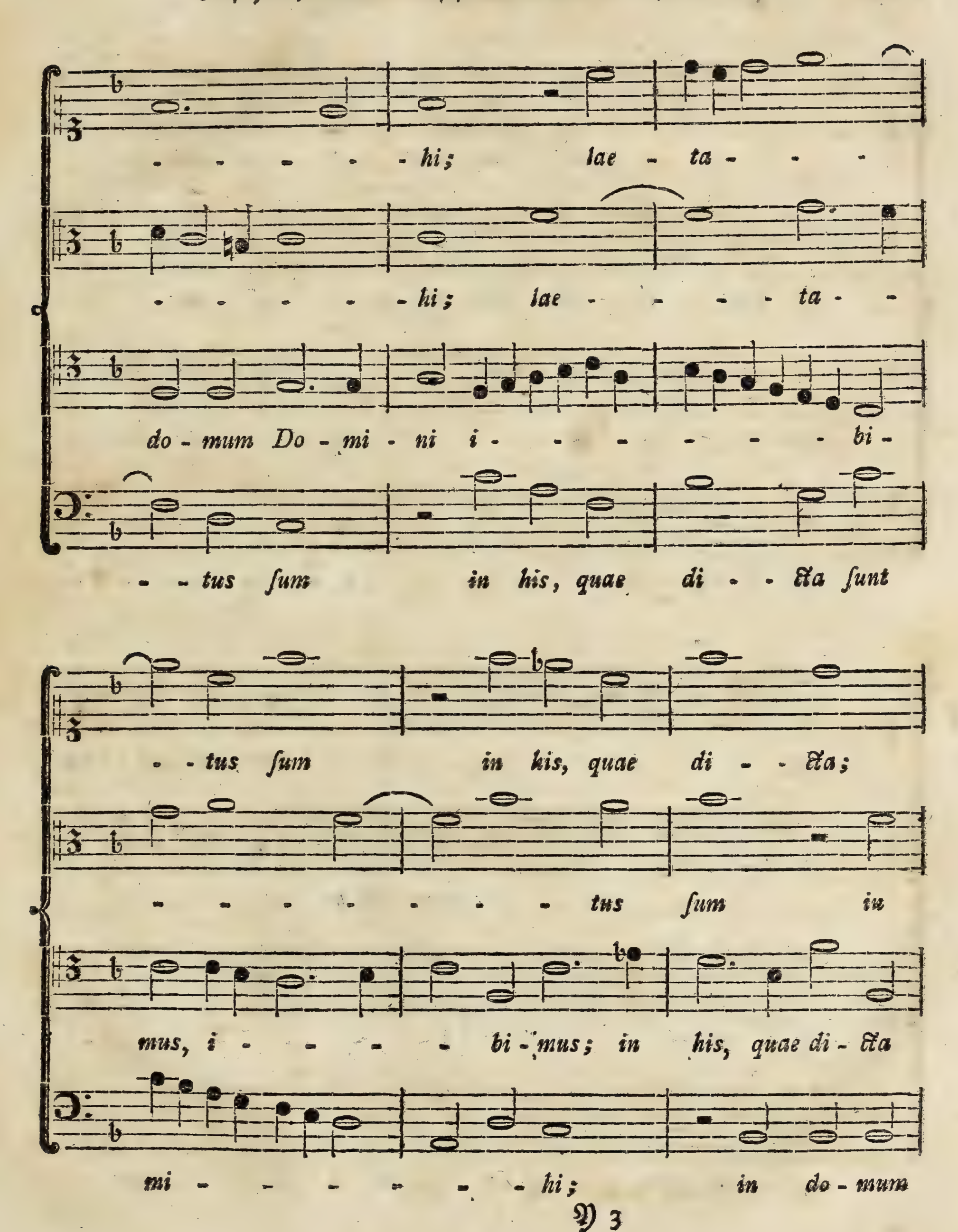
in do - mum Do - mi - ni i - - - -

cta, in his, quae di - - - cta ſunt mi - -

mus; in his, quae di - - cta ſunt mi - - -

mus, in

- - bi - mus; lae - ta - - - - - - - - -


- - - - - - hi; lae - ta - - -
- - - - - - hi; lae - - - - ta - -
do - mum Do - mi - ni i - - - - - - bi -
- - tus sum in his, quae di - - cta sunt
- - tus sum in kis, quae di - - cta;
- - - - - - - tus sum in
mus, i - - - - bi - mus; in his, quae di - cta
mi - - - - - - hi; in do - mum

in do - mum do - mi - ni i -

his, quae di - cta sunt mi - - - hi;

sunt mi - - - - - - hi; in do - mum

Do - mi - ni - - - i - - - - -

- - - - - - - - bi - mus, in do - mum

in do - mum Do - mi - ni i - - -

Do - mi - ni i - - - - - -

- - bi - mus, in do - - - mum


Do - mi - ni i - - - - - - bi-
- - - - - - - bi-
- - bi - mus, i - - - - - bi-
Do - - mi - - - ni i - - - bi-
mus, i - - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - - mus.

Erklä=

Erklärung (Definition) der Musik,
welche Caesar Capranica im Jahre 1591. zu Rom gegeben.

Die Musik ist der vierte Theil der Mathesis, und hat ihren gemeinsten Namen von Muse her. Wenn wir die Kraft ihres Namens betrachten, so scheint sie alle Wissenschaft oder den Umfang der Gelehrsamkeit und selbst die Weltweisheit unter sich zu begreifen. Ihre Benennung ist von den Musen hergenommen, welche, wie man glaubte, allen Künsten und Wissenschaften vorgesetzet waren. Quintilian. Wer weiß nicht, daß schon zu den alten Zeiten auf die Musik nicht nur so viel Fleiß gewendet worden, sondern, daß man auch sie in solchen Ehren gehalten hat, daß Gelehrte und Musiker für einerley angesehen wurden. Ihr Gegenstand ist ein wohlgeordneter Klang. Von ihr sagt Boetius: Die Musik behält den ersten Platz unter den sieben freyen Künsten. Unter allen Wissenschaften ist sie löblicher, angenehmer, frölicher, liebenswürdiger, als die andern. St. Paulus an die Colosser 3. und an die Epheser. Ihre Ordnung in Zahl, Gewicht und Maaß wohl abgemessen. Andere Schriftsteller sagen noch mehr hiervon. u. s. w.

Eintheilung der Musik.

Die Musik ist entweder unerschaffen und göttlich, oder erschaffen. Von jener bekennen wir, daß sie dem menschlichen Verstande unbegreiflich ist, und in der lautersten Einigkeit der göttlichen Natur und der vollkommensten Dreyeinigkeit der göttlichen Personen besteht. Sie kann durch keinen wörtlichen Begrif erkläret, und auch durch das tiefste Nachdenken des Gemüths nicht ergründet werden.

Die erschaffene Musik aber, von welcher wir hier reden, theilen wir erstlich in die betrachtende und ausübende oder in die anschauende und würkende ein. Die erste ist die Wissenschafft, welche die durch natürliche Instrumente hervorgebrachten Klänge, nicht mit den Ohren, als deren Ausspruch betrüglich ist, sondern mit dem Verstande betrachtet. Die zweyte, nämlich die würkende, ist die Wissenschaft einer vollkommenen Tonführung, und besteht in Klängen, Worten und Zeitmaaße. So sagt Franch im ersten Buche. Sie wird zweytens eingetheilet, in die Musik der Welt, die menschliche und die harmonische, oder die, so durch Werkzeuge hervorgebracht wird. Die erste besteht in einer verhältniß-

hältnißmäßigen Ordnung der Farben, der Elemente, und der natürlichen Cörper, die alle harmonisch geordnet sind. Die zweyte ist ein übereinstimmender Verhalt in der Seele und dem Leibe, sowohl besonders als vereiniget. Die dritte wird durch natürliche Klänge gebildet, um Töne und Gesänge hervor zu bringen. Sie wird endlich in den festen, ungezierten und figurirten oder gezierten Gesang eingetheilet. Der erste geht in einem ungezierten und einförmigen Vortrage der Noten, der andere aber in verschiedener Länge und Kürze der Noten und in mannigfaltiger Beschaffenheit der Figuren einher. Dieses sey vorjetzo genug.

Von denen Consonanzen in einem Contrapuncte.

Der Grund der Consonanzen ist der Einklang, aus welchem die vollkommenen Consonanzen, Diapason und Diapente, oder die Octave und Quinte entspringen. Sie werden deswegen vollkommen genannt, weil ihre Verhalte dem Einklange näher sind als die andern. Die unvollkommenen Consonanzen sind Ditonus und Semiditonus, das ist die große und kleine Terze, und beyde Hepachorde, nämlich die große und kleine Sexte. Diatessaron oder die Quarte, wenn sie über die Quinte gesetzet wird, ist alsdenn, weil sie die Octave ausfüllet, eine Consonanz, wie die Alten wohl dafür gehalten haben. Wird sie aber allein für sich betrachtet, so ist sie eine Dissonanz, eben sowohl als die Secunde, die Septime, der Tritonus (größere Quarte) und die Semidiapente oder kleinere Quinte. Hier ist zu merken, daß sowohl die vollkommenen als die unvollkommenen Consonanzen so wie auch die schon genannten Dissonanzen einfach genannt werden, daß, wenn ihnen allen die Zahl 7. (eine Octave) zugesetzet wird, sie zusammen gesetzt, das ist wiederholt werden. Wenn nochmals die Zahl 7. (noch eine Octave) zugesetzet wird, so nennt man sie dreyfach.

Die Regeln, welche in einem Contrapuncte beobachtet werden müssen, sind folgende:

1) Die Simmen müssen in Ansehung ihres Gesanges natürlich einher gehen.

2) Zwo vollkommene Consonanzen nach einander sind verboten, sie mögen sprung- oder stufenweise gehen.

3) Man beobachte die Gegenbewegung in beyden Stimmen, so daß immer eine der andern im Aufsteigen und Absteigen der Noten entgegen gehe, wenn vollkommene Consonanzen vorkommen. Anders aber verhält es sich wenn unvollkommene Consonanzen da sind. Wenn demnach die unterste oder Grundstimme aufsteigt, so muß die oberste Stimme herab gehen, und umgekehrt. Um mehrerer Vollkommenheit der Modulation willen aber, muß dieses überall, und so oft es nur seyn kann, beobachtet werden.

4) Von vollkommenen Consonanzen gehe man in unvollkommene, aus Dissonanzen in Consonanzen.

5) Dissonanzen löse man in die nächstgelegene Consonanzen auf.

6) Der Anfang des Stücks geschehe in Consonanzen, so wie auch das Ende.

7) Dem Sinne der Worte gemäß, erwähle man Noten und Tonart, um die Leidenschaft auszudrücken, und zu erregen.

8) Fugen, Nachahmungen, (Imitationen) und Canons betrachte man bey klassischen Schriftstellern, damit man durch derselben Nachahmung Lob verdiene, man schreibe sie aber nicht aus, damit man nicht getadelt werde.

9) Consonanzen, die durch zufällige Zeichen größer oder kleiner werden, vermeide man, so wie auch den Triton und die kleine Quinte.

10) Mit Sprüngen der Quarte, der Quinte und Terze, ziere man die Composition oft aus, so wird die Zusammenstimmnng angenehm und lieblich seyn.

11) Die äußersten Abstände vermeide man. Die Consonanzen müssen nicht in der weitesten Entfernung von einander stehen, damit sie ihre Anmuth nicht verliehren.

12) Die Figuren richte man den kurzen und langen Sylben gemäß ein, damit nicht barbarische Wörter gesungen werden.

Viele andere Lehren mehr, die zu besserer Aufklärung der Sache dienen, behalte ich zurück, bis der noch unter der Feder befindliche Tractat von allen zur Musik gehörigen Dingen fertig seyn wird.

Der geneigte Leser lebe wohl, und beurtheile mich richtig, damit ich bey dunk[illegible] Stellen nicht gemißhandelt werde.

In



In meiner vierten Sammlung der Clavier-Uebungen, so ich im Jahr 1766 herausgegeben habe, zeigte ich zuerst das bis dahin noch nie durch öffentlichen Druck bekannt gewordene Verhältniß einer perfecten Quinte, so um $\frac{1}{12}$ Commatis des Quintenexcesses gegen 2: 3 zu tief ist, nebst der daraus entstehenden perfecten Quarte, so um eben so viel gegen 3: 4 zu hoch ist, an.

Ich sagte nämlich daselbst auf eine sehr verständliche Art, man müsse von cis durch sieben reine Quinten bis d stimmen, um, wenn zu diesen sieben Quinten eine reine Terz 4: 5 hinzukömmt, die Quarte 8192: 10935 zu erhalten. Denn es wird

$$\begin{array}{cc} 2^7 & 3^7 \\ 4 & 5 \\ \hline 8192: & 10935. \end{array}$$

Durch die Entdeckung des Intervalls 8192: 10935. so um $\frac{1}{12}$ des Quintenexcesses zu hoch ist, fand ich folgende bis dahin unbekannt gewesene Verhältnisse, als z. B.

Große Secunde	3645:	4096.
Kleine Septime	2048:	3645.
Kleine Terz	1024:	1215.
Große Sexte	1215:	2048.
Große Terz	405:	512.
Kleine Sexte	256:	405.

Nachher habe ich im Vorbericht meiner im Jahr 1769 öffentlich herausgegebenen Vermischten Musicalien obige Verhältnisse, so niemand vor mir entdeckt hatte, von neuem angezeiget; wobey ich nur annoch bemerke, daß die viere der Verhältnisse, nämlich die kleine Secunde 2048: 2187, und die daraus entstehende große Septime 2187: 4096, übermäßige Quarte 729: 1024, und mangelhafte Quinte 512: 729, bereits längst vor mir in den ältesten Zeiten von vielen Autoren sind an-

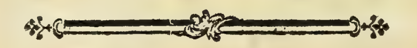
geführt worden, und daher bereits sehr bekannt gewesen sind. Die beyden ersten Verhältnisse entstehen durch $\frac{2}{3}^{6}$ und die beyden letztern $\frac{2}{3}^{5}$.

Endlich finden sich sämtliche Intervalle in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes in der Tabelle aller heutigen Diatonischen Tonleitern auf der neunzehnten Seite, wie auch in der allgemeinen Theorie der schönen Künste vom seel. Herrn J. G. Sulzer, Seite 756. 757. 758 und 759.

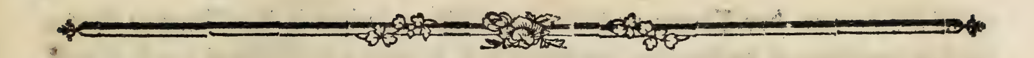
Ich zeigte diese Entdeckung dem Herrn Professor Euler, gleich nachdem ich sie gemacht hatte, nämlich im Jahr 1766, als derselbe sich noch hier befand, und ließ ihm bemerken, daß das Verhältniß 10935: 16384 das nächste einer temperiten Quinte sey, um im Zirkel zwölf solcher Quinten eine gleichschwebende Temperatur zu erhalten.

Eben so hielt der seel. Herr Prof. Lambert diese Entdeckung für so wichtig, daß er gar keinen Anstand nahm in den Memoires de l' Academie royale des Sciences et belles Lettres vom Jahr 1774, Seite 64, diese 7 Quinten und eine Terze major zur gleichschwebenden Temperatur vorzuschlagen.

Endlich so wird nachfolgende Recension eines vortrefflichen Werkes zeigen, daß es möglich gewesen ist ein ganzes Buch über meine Entdeckung des Verhältnisses 8192: 10935 zu schreiben, welches vielleicht manchen, wo nicht unmöglich, dennoch aber sehr sonderbar, vorkommen müsse.



Friedrich



Friedrich Wilhelm Marpurgs, Königl. Preußl. Krieges-raths Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einen Anhang über den Rameau und Kirnbergschen Grundbaß und vier Tabellen. Breslau, bey Johann Friedrich Korn. 1776. 8.

In der Vorrede benachrichtiget uns der Herr Verfasser von dem Zufall und den Gründen, denen zusammen genommen das Publicum diesen gründlich seyn sollenden Versuch über die Temperatur zu danken hat. Herr Kirnberger hatte sich in seiner Kunst des reinen Satzes unterstanden, die Grundsätze des Herrn Rameau in Ansehung der Harmonie anzutasten. „Herr Kirnberger, sagt der Verfasser, besuchte mich während dem Abdruck seines Werks über den musikalischen Grundbaß, und erzählte mir, wie er den Rameau in die Enge treiben würde. Ich lachte über die kleine Bravade, und versicherte den Herrn Kirnberger, daß man nicht ermangeln würde, seine Einwürfe wider die Lehrsätze des Herrn Rameau aufs schärfste zu untersuchen. — Nach dem Abdruck seines Werks fieng Herr Kirnberger an, in einem etwas nachgebendern Tone von dieser Materie mit mir zu sprechen, und er gestand, daß er Meinungen gewagt hätte, die vielleicht bestritten werden könnten. Ich erklärte, daß ich nichts vernünftiger fände, als das System des Herrn Rameau, und er es sich gefallen lassen würde, wenn ich solches gegen seine etwas lebhaften Angriffe zu vertheidigen, mir die Freiheit nähme. Er ersuchte mich, um den Verkauf seiner Grundsätze nicht zu stören, meine Antwort noch eine Zeit lang zurücke zu halten. ꝛc."

Wir sind in der That in Verlegenheit, was wir aus dieser Erzählung machen und was wir daraus auf den Character des Herrn Marpurg schließen sollen. Daß der Herr Kirnberger eins und andre mit dem Herrn Marpurg von den Rameauschen Grundsätzen mag gesprochen haben, kann seyn; daß er sich aber vor ihm gedemüthigt, und auf eine so furchtsame Art um Nachsicht sollte gebeten haben, scheint uns, mit Erlaubniß des Herrn Marpurg, eine Prahlerey zu seyn. Wir sehen nicht, warum Herr Kirnberger nöthig hätte, einen so niederträchtigen Schritt zu thun. Wir wollen nicht hoffen, Herr Marpurg habe Lust, den Peter aus dem

Mährchen von der Tonne zu spielen, und alle diejenigen in den Bann zu thun, die sich unterstehen, an den Aussprüchen seines Lehrers und Meisters, und seines Nachfolgers zu zweifeln. In der That ist Herr Marpurg sehr geneigt, diejenigen als Ketzer zu behandeln, die nicht mit ihm einerley Meinung sind. Ein großer Theil seiner musikalischen Schriften hat lediglich diese Absicht. Die Liebe zur Warheit ist es nicht welche ihm die Feder führt, sondern lediglich eine gewisse Eifersucht auf die Verdienste anderer in musikalischen Sachen. Dahero ist er in allen seinen Schriften außerordentlich geschwäzig, witzelnd, voller drolligt seyn sollender Einfälle, hin und wieder pro captatione benevolentiae schmeichelnd, partheyisch, durchgehends aber undenkend, unmethodisch und voller gelehrten Saalbadereyen.

Die ganze Absicht des Verfassers gehet in gegenwärtigem Werke dahin, **die Kirnbergerische Temperatur umzustoßen**, und dafür **die gleichschwebende einzuführen**; sodann zu zeigen, daß **die Theorie des Herrn Kirnbergers von der Harmonie unrichtig**, und dagegen Herr **Rameau** der einzige Gesetzgeber in diesem Stücke ist. „Weil indessen, sagt er, die Behandlung dieses Gegenstandes nur ein paar flüchtige Bogen ausgemacht haben würde, so nahm ich mir vor, derselben einige Capitel aus dem harmonischen Calcul zur Begleitung zu geben.“ Wir finden eben nicht, daß dieses gegenwärtig nöthig gewesen wäre, und denken daß es allemal besser sey, auf wenigen Bogen viel, als in ganzen Alphabeten nichts zu sagen. Indessen nimmt dieser harmonische Calcul die ersten zwölf Abschnitte ein. Wie es scheint, so will Herr Marpurg sich darinnen das Ansehen eines Geometers geben; allein nichts kann ungeometrischer geschrieben seyn, als diese volle 90 Seiten Papier. Den Geometer möchten wir sehen, der sich die Geduld nimmt, dieses durchzulesen. Anstatt allgemeine Methoden, die vielleicht auf 4 Seiten Papier mit aller möglichen Vollständigkeit und Deutlichkeit vorgetragen werden könnten, zu geben, lehrt er den Anfänger auf eine ungeschickte und eckelhafte Art rechnen, quält ihn mit Processen, Operationen und längst abgeschaften und würklich ganz unnützen Namen und Eintheilungen der Verhältnisse, auf eine so unbarmherzige Weise, daß dieser den grösten Abscheu gegen die Geometrie bekommen muß.

Ueberhaupt merkt man durch das ganze Werk, daß der Verfasser über keine Sache nachgedacht hat, nichts mit einer deutlichen Ueberzeugung eingesehen habe, und dahero sich nicht verständlich ausdrücken kann. Nichts ist lustiger als wenn er auf die Logarithmen kommt. Zuweilen ist die Anwendung derselben ganz lächerlich,

wie

wie §. 117, 120; und zuweilen höchst ungeschickt, wie §. 154, 157, so daß ihn kaum jemand verstehet, und es ist die Frage, ob er sich selber verstanden hat. Er wird uns doch nicht weiß machen wollen, daß die Logarithmen eine ganz magische Kraft haben. So viel ist gewiß, daß alle musikalische Rechnungen ganz leicht ohne Logarithmen vollführet werden können. Diese Zahlen sind erhabneren Gegenständen der mathematischen Wissenschaften gewiedmet.

In dem 13ten Abschnitt beweist er die Nothwendigkeit der Temperatur, auf eine Art, die besser seyn könnte, und was er in den folgenden 14ten, 15ten, 16ten Abschnitt znsammen geschrieben hat, ist ein Beweis, daß er kein großer Rechenmeister ist. Man siehet daraus, daß er nur schreibt, um Bogen anzufüllen, aber gar sich nicht einfallen läßt, eine Sache ins kurze zu fassen, und auf eine deutliche Art vorzutragen. Ueberall macht er Parade mit seinen Logarithmen, deren Gebrauch er doch nicht einmal versteht, am allerwenigsten aber die rechte Art, die Rechnungen zu bezeichnen: Denn diese ist so possirlich, daß der Recensent öfters mitten unter den Wehen, die er bey Durchlesung dieser Blätter empfunden hat, recht herzlich lachen mußte.

In dem 17ten Abschnitt will er die Berechnung der gleichschwebenden Temperatur zeigen. Aber ohne einen Begrif von dieser Methode zu machen, schreibt er wieder Logarithmen hin, und die Zahlen dabey, und zwar bringt er hier das Zeichen = sehr ungeschickt an, so daß, wer nicht gleich sieht, daß die Zahlen linker Hand die Logarithmen, und rechter Hand die ihnen entsprechende Zahlen sind, glauben muß, der Verfasser habe geträumt.

„Die vorhergehende Berechnung der 12 halben Töne einer Octave setzt uns in den Stand, die Formeln zu verstehen, womit die Mathematiker die Progression dieser halben Töne abgekürzt vorzustellen pflegen.“ Die vorhergehende Berechnung setzt uns in den Stand zu beweisen, daß der Verfasser nicht den Grund weiß, warum die Mathematiker diese Progression der halben Töne gerade vorstellen, als es bekannter maßen geschieht.

In dem 18ten Abschnitt trägt er die Methode des Herrn Lamberts vor, ein Clavicord nach der gleichschwebenden Temperatur zu stimmen. Sie beruht nämlich auf dem Grundsatz, daß das Product von 7 reinen Quinten, und eine dazu gesetzte große Terz eine Ration giebt, mit welcher alle Quinten einer Octave in einer völligen Gleichstimmigkeit gesetzt werden können.

Den

Den allgemeinen Beweis dieses Satzes giebt Herr Marpurg vielleicht aus guten Ursachen nicht an, sondern drückt sich darüber §. 128, und 169 auf eine sehr verwirrte Art aus. Indessen liegt er vielleicht darinn, daß der auf diese Art von C durch 7 reine Quinten + einer großen Terz erhaltene Ton $F = \frac{4}{5} \frac{2^{11}}{3^{7}} C$, und das in der gleichschwebenden Temperatur $F = C \sqrt[12]{\frac{1}{2^{5}}}$ und ohne einen merklichen Fehler $\frac{1}{5} = \frac{3^{7}}{4^{7}} \sqrt[12]{2^{7}}$ ist. Doch dieses im Vorbeygehen. Wenn nun ein Clavicord auf diese Art gestimmt werden soll, so müssen nicht weniger als sieben- und siebzig reine Quinten und eilf reine große Terzen gestimmt werden. Herr Marpurg sagt zwar; „es ist nicht zu vermuthen, daß sich ein Sachkundiger an der Menge der Quinten stoßen wird, um zwölf gleichschwebende Quinten zu erhalten,“ und daß die ganze Stimmung in einer halben Viertelstunde verrichtet werden kann. Der Recensent hat darüber verschiedene Sachkundigen gesprochen, und diese haben nicht Lust, diese Hercules-Arbeit zu übernehmen, sondern stoßen sich sehr stark an den sieben und siebzig reinen Quinten und eilf reinen großen Terzen. Und was die Zeit von einer Virtelstunde betrift, so scheint Herr Marpurg dieses wohl nicht im Ernste zu meinen. Wir wollen statt dessen vier Stunden nehmen, und diese werden nicht zu viel seyn. Wenn indessen Herr Marpurg sagt: „Nach gewissen erweislichen Grundsätzen ist wohl keine als die gleichschwebende Temperatur die einzige natürliche, und alle andern sind unnatürlich;“ so werden wir ihm dieses nicht eher glauben, als wenn er mit diesen gewissen erweislichen Grundsätzen heraus rückt, und sie würklich beweist, er mag uns auch noch so treuherzig zureden.

Wegen der geometrischen Construction der gleichschwebenden Temperatur verweist er seine Leser auf die Schriften der Mathematiker. Wollte Gott! der Verfasser hätte auch seine Leser gleich zu Anfang auf die Schriften verschiedener anderer verwiesen, die ihre Gedanken von der Temperatur auf eine gründliche Art vorgetragen haben.

Was der Verfasser übrigens in den drey folgenden Abschnitten von den ungleichschwebenden Temperaturen sagt, geschieht blos um seine Meinung von der gleichschwebenden Temperatur durchzusetzen. Man sieht es ihm recht an, wie er Erfahrungen selbst macht oder herbey zerrt, und darauf seine Meinungen baut; denn

denn Beweise finden wir nirgends, und sobald die §. 182 zum Grunde gelegten Erfahrungen nicht so vollkommen richtig sind, z. B. sobald eine Quinte mehr als 2½ zwölftel, Comma pyth: unter sich schweben darf, welches verschiedene Musiker behaupten, so fällt alles, was er §. 183. von den Vorzügen der verschiedenen Temperaturen sagt, von selbst über den Haufen.

Endlich kommt er im drey und zwanzigsten Abschnitt zum Ziele, zu dem Hauptstreich, den er spielen will, und dem zu Gefallen er es sich in dem vorhergehenden so sauer werden lassen. Er untersuchet darinnen die Kirnbergerische Temperatur. Untersucht? Nein. Er will ihre Vorzüge vor andern wegplaudern, und sie zu der schlechtesten machen, die nur gedacht werden kann. Und weil Herr Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste dieser Temperatur das Wort redet, so bekommt dieser auch sein Theil.

Die Kirnbergerische Temperatur hat eigentlich drey Vortheile:

1) Die Leichtigkeit der Stimmung.

2) Die verschiedene Characterisirung der Tonarten.

3) Daß die Intervalle so viel als möglich in den Verhältnissen sind, als sie die in theoretisch reinen Verhältnissen fort gehende Melodie giebt. In dem §. 209 will er also erstlich beweisen, daß der erstern Vorzug weg fällt, und nicht allein weg fällt, sondern daß die gleichschwebende Temperatur leichter gestimmt werden kann. Aber sein ganzer Beweis ist ein leeres Gewäsche, mit einigen witzig seyn sollenden Einfällen untermischt. Ein jeder weiß indessen, daß ein nach der Kirnbergerischen Temperatur gestimmtes Clavier sehr schön klingt, und in kurzer Zeit gestimmt werden kann. Aber noch ärger ist das Geplaudere über den zweyten Vorzug. Nirgends gründliche Einwürfe, Beweise; aber Gaukeleyen, Complimente an berühmte Musiker, vermuthlich um sie auf seine Seite zu ziehen, lächerliche Folgerungen, geflissentlich erdachte unrechte Anwendungen der Kirnbergerischen Gedanken. An alles, was Herr Marpurg sagt, wird sich ein denkender Kopf nicht kehren, sondern derjenigen Temperatur den Vorzug geben, bey der die verschiedenen Tonarten würklich wesentliche Unterscheidungszeichen haben, welches eben das ist, welches man den Character der Tonart nennt. „Wenn die Tonarten vermittelst der Temperatur auf verschiedene Art characterisiret werden sollten, so wäre es doch wohl die Pflicht eines Temperaturmeisters, uns den auf jede Tonart haftenden eigenthümlichen Character aufs genaueste zu zergliedern und zu beschreiben, „damit ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen könnte, der sich am besten schickt.“ Ich wäre curiös, eine sol-

che Beschreibung zu lesen, sagt der Verfasser." Allerdings wäre eine solche Arbeit zur Aufnahme der Musik zu wünschen, und steht der Verfasser dafür, daß nicht einmal ein gründlich und tief denkender Musiker es wagt, den verschiedenen Würkungen der Tonarten nachzuspühren und sie zu zergliedern? denn daß z. B. der Acord CEGC anders auf das Gehör würkt, als der Accord E Gis HE, und daß sich bey diesem letztern, besonders wenn das Clavier nach der Kirnbergerischen Art gestimmt ist, eine gewisse rauhe Annehmlichkeit befindet, kann der Recensent durch seine eigne Empfindung beweisen; und so unbarmherzig wird doch wohl Herr Marpurg nicht seyn ihm diese abzusprechen. Was noch niemals geschehen ist, kann einmal geschehen, und vielleicht kann alsdann der Herr Verfasser seine Curiosität befriedigen. Wenn übrigens die Würkung der einzelnen Tonarten auf unsere Leidenschaften durch das Gehör recht ins reine gebracht ist, so ist aus den Lehrsätzen von der Combination, die Herr Marpurg ohngeachtet seinen Progressional-Calcul doch nicht verstehet, leicht zu beweisen, daß eine unendliche Menge Leidenschaften durch das Ausweichen in andre Töne hervorgebracht werden können.

Eben so wenig gründlich sind die Betrachtungen über den dritten Vorzug der Kirnbergerischen Temperatur. Er quält und martert sich zwar, um diesen auch weg zu disputiren, calculirt hin und wieder, sucht Herrn Seb. Bach, Telemann rc. mit ins Spiel zu bringen, schmeichelt seine Leser, und bettelt manchmal um ihren Beyfall. Dem allen ohngeachtet aber wird er doch niemanden überzeugen. Den Mathematikern scheinet der Verfasser gar nicht zu trauen, er möchte ihnen zwar auch gerne etwas versetzen, wenn er nur wüßte, wie er ihnen beykommen sollte.

Folgende Stelle ist recht comisch: „Wenn hier oder dort ein über die Temperatur schreibender Mathematiker eine um des syntonische Comma veränderte Terz oder um die Hälfte desselben veränderte Quinte für natürlich hält, und seinen gelehrten Calcul darauf bauet, so muß dieses keinen **denkenden** Musiker befremden. Es weiß der letztere, daß so wie er, der Musiker, im Calcul fehlen kann, also der Geometer in Dingen, welche die Ausübung der Musik betreffen, fehlen kann, und er denket: hanc veniam petimus, dabimusque vicissim."

Wie kommt Herr Marpurg auf die Geometer? **Die Gedanken über die Kirnbergerische Temperatur**, die von einem Geometer zu seyn scheinen, haben ihn doch nicht in üble Laune gesetzt? Vermuthlich: denn Herr Marpurg unterläßt nicht, einen darinnen eingeschlichenen Rechenfehler in diesem seinen Versuch sorgfältig §. 159 anzumerken, und seine Leser wieder einen so erschrecklichen Fehler in

der gleichschwebenden Temperatur zu warnen. Wie es scheint, so hat der Verfasser eine glücklichere Gabe, Rechenfehler aufzusuchen, als sich durch geschickte Rechnungen der Gefahr auszusetzen, welche zu machen. Wenn übrigens ein Geometer, der kein Musiker von Profession ist, eine um das syntonische Comma veränderte Terz, und eine um $\frac{1}{2}$ synt: Comma veränderte Quinte für natürlich hält, so wird er gewiß sich vorher durch eine Menge von Erfahrungen und durch die Erfahrung unpartheyischer Musiker von der Richtigkeit seines Grundsatzes überzeugt haben. Und wenn dies ist, so kann er seinen Calcul darauf bauen, und dann wird das, was er herausbringt, troz allen Einwendungen des Herrn Marpurgs seine Richtigkeit haben.

In dem vier und zwanzigsten Abschnitt will er uns den Vorzug der gleichschwebenden Temperatur vor der ungleichschwebenden zeigen. Hier glaubten wir nun, wo nicht ganz unumstößliche, dennoch aber sehr wahrscheinliche Gründe zu finden, und eine genaue Zergliederung der Vorzüge der einen und der andern. Dieser Abschnitt ist aber sehr kurz gerathen, und wir wundern uns desto mehr darüber, da dieser das Resultat aus alle dem vorhergehenden seyn soll, und der Herr Verfasser die Kunst, über eine Materie viel zu schreiben, völlig in seiner Gewalt hat. Sein ganzer Beweis ist, daß er kurz und gut sagt: **die gleichschwebende Temperatur ist die beste.** Zulezt bringt er noch einen Gedanken des Capellmeisters C. P. E. Bach in Hamburg bey, der nichts weniger seine Meinung unterstützt, sondern ihr viel eher entgegen ist. Herr Bach denkt gar nicht an die gleichschwebende Temperatur. Wie hat Herr Marpurg dieses nicht einsehen können? Obstupui, steteruntque comae, ꝛc.

Was er in dem fünf und zwanzigsten Abschnitt von der musikalischen Composition in Rücksicht auf Kirnbergern sagt, ist vollkommen abgeschmackt.

Was seinen Anhang aber über den Kirnbergerischen Grundbaß, und die Grundsäze der Harmonie des Herrn Kirnbergers betrift, so ist alles, was Herr Marpurg darinnen vorbringt, nichts weiter als ein seichtes und eckelhaftes Geschwätz eines Menschen, der es übel empfindet, wenn jemand nicht seiner Meinung ist. Kirnbergers Grundsätze von der Harmonie haben alle Kennzeichen der Richtigkeit und Wahrheit, sie stoßen die Verdienste des Herrn Rameau um die Musik nicht um. Rameau war ein viel zu großer Mann, als daß er hätte glauben sollen, er könne gar nicht fehlen. Es ist Schade, daß Herr Marpurg nicht zu den Zeiten eines Neutons gelebet hat. Er würde so wenig als ein anderer die Farben in dem gläsernen Prisma

haben sehen können, und wäre ein eben so eifriger Verfechter der Carthesianischen Wirbel gewesen, als er es itzt des Rameauschen Grundbasses ist.

Wenn übrigens Herr Marpurg noch einmal auf den Einfall kommen sollte, über einen gewissen Gegenstand Versuche zu machen, so wollen wir ihn recht sehr bitten, seines Freundes, des Herrn Oberbauraths und Professors Lambert Organon, und besonders das achte Hauptstück in diesem vortrefflichen Werke zu lesen, es durchzudenken, sich alle Mühe zu geben es zu begreifen, und seine Denkungsmethode darnach einzurichten.



Aus diesem, denk ich, wird das Publicum überzeugt werden, was man von Marpurgs **Versuch über die musikalische** Temperatur halten soll. Blos um des Publicums willen erwähn ich seiner; denn ich habe das Zeugniß der großen Musiker genug, daß er gar keiner Antwort werth ist. Sie gestehen mir einmüthiglich, seine Arbeit sey mehr ein Geschwätze, als eine gründliche Abhandlung, und wer weiß es nicht, daß was Herr Marpurg noch von der Musik weiß, er von mir gelernt? Meinethalben schreib er was er will: was ich wider ihn gesagt, geschah nur, um junge Leute auf einen bessern Weg zu bringen, als ihn Herr Marpurg zu zeigen für gut befunden. Daß er sich aber gar unanständiger und einem rechtschaffenen Manne nicht geziemender Mittel gegen mich bedient, wird wahrhaftig kein Kenner noch Biedermann billigen. Habe ich diese auf meiner Seite, so gönn ich ihm gern den Beyfall der Uebrigen.

Was übrigens der Herr Capellmeister **Bach** in Hamburg von dem vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeugen einige Stellen aus einem Briefe, den dieser berühmte Mann an mich geschrieben hat.

„Das Betragen von Herr Marpurgen gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig."

Ferner; „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen."

Ende der dritten Abtheilung des zweyten Theils.



Nachricht.

Als eine höchstnöthige Beylage zu dieser dritten Abtheilung ist die Piece des Herrn Tempelhofs zu betrachten, welche den Titel führet: **Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flügel, u. s. w. auf eine leichte Art zu stimmen,** von G. F. T. einem Liebhaber der Musik. Berlin und Leipzig, bey George Jacob Decker, 1775.

